

جمهورية مصر العربية

هيئة الآثار المصرية

قطاع المتاحف

دراسات أثرية إسلامية

المجلد الأول

١٩٧٨



القاهرة

الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

١٩٨٢

جمهورية مصر العربية

هيئة الآثار المصرية

قطاع المتاحف

دراسات أثرية إسلامية

المجلد الأول

١٩٧٨



القاهرة

الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

١٩٨٢

هيئة تحرير المجلة

الدكتورة / ضياء أبو غازى	مدير عام قطاع المتاحف
عبد الرؤوف على يوسف	مدير عام متحف الفن الإسلامى
محمود صالح الحديدى	مدير عام قطاع الآثار الإسلامية والقبطية
شفيق عبد القادر	مدير عام مركز تسجيل الآثار الإسلامية والقبطية
سكرتير التحرير	وكيل متحف الفن الإسلامى
فاروق صادق عسكر	

المراسلات ترسل الى سكرتير التحرير :

متحف الفن الإسلامى - ميدان أحمد ماهر - باب الخلق - القاهرة

تصدير

ظلت فكرة اصدار مجلة للأثار الإسلامية تتردد دون خطوة عملية الى أن كان عام ١٩٧٨ وناقشت الفكرة مع السيد عبد الرؤوف على يوسف مدير عام متحف الفن الاسلامى وانفقنا على اصدار المجلة تحت عنوان ((دراسات اثرية اسلامية)) ودخل ذلك حيز التنفيذ بموافقة السيد فيكتور جرجس رئيس هيئة الآثار بالانابة في ذلك الوقت .

ولما كان عام ١٩٧٨ يقع مع العيد الخامس والسبعين لانشاء المبنى الحالى لمتحف الفن الاسلامى فقد رايتها مناسبة طيبة أن يصدر عدد هذه المجلة الأول تمجيدا لهذا المتحف ولتاريخ من تتابعوا على رئاسة المتحف . ثم آثرت أن افرد لذلك عددا تفصيليا يكون ملحقا لهذا العدد وبه تبدأ سلسلة ملاحق هذه المجلة والدعوة مفتوحة للحصول على معلومات أو صور في هذا الصدد .

ومجلة دراسات اثرية اسلامية كما يدل عنوانها هدفها نشر الدراسات الاسلامية تاريخية كانت أو فى المجال الاثرى بمعناه الواسع من حفائر وترميم وصيانة ومن هنا أصبح لزاما على البعثات الاثرية تقديم تقرير عما تقوم به من حفائر وأعمال فى أرض مصر وترحب المجلة الى جانب ذلك بنشر مقالات الباحثين والدارسين فى مختلف أنحاء العالم . كما سيفرد بالمجلة ابتداء من الجزء الثالث قسما للجديد من المطبوعات لتقريب كل ما تتلقاه مكتبة المتحف أو مكتبات الهيئة على سبيل النقد العلمى فى هذا المجال .

أمل يحدونى أن يكون لهذه المجلة استمرار ونجاحا وشكرا لكل من يسهم فى ذلك .

مدير عام قطاع المتاحف
د . ضياء أبو غازى

تحريرا فى ٣٠/٤/١٩٨٠

الفهرس

- ١ - دراسة فى الفخار المصرى ، قوارير النفط
عبد الرعوف على يوسف ١
- ٢ - دراسة لبعض العملات التركية من واقع الوثائق والوقفيات الأثرية ومن
كنوز متحف الفن الاسلامى بالقاهرة .
دكتور يوسف صلاح الدين عبد السلام ١١٣
- ٣ - منبر جامع الست ثاقار الحجازية .
نعمت محمد ابو بكر ١٤٣
- ٤ - جامع محمد بك ابو الذهب ، دراسة أثرية تسجيلية .
فاروق صادق عسكر ١٧١
- ٥ - إعادة استعمال الرخام فى العصر المملوكى .
د. آمال أحمد حسن العمرى ٢٥٥
- ٦ - الأخشاب المزخرفة بالجلد بمصر فى القرن التاسع الميلادى .
إمتثال محمود مرعى ٢٨٣

دراسة في الفخار المصري : (١) قوارير النفط (يتبع)

بقلم : عبد الرؤوف علي يوسف

نقصر حديثنا في هذا المقال على نوع من الأواني الفخارية اصطلاح أغلب الباحثين على تسميته بجلل النفط أو قوارير النفط ، والقصد من هذا المقال هو نشر أهم القطع التي عثر عليها في حفائر الفسطاط الموجودة بمتحف الفن الاسلامي بالقاهرة والتعليق عليها لالقاء مزيد من الضوء على هذه الأواني واستعمالاتها .

ومن أشمل البحوث الحديثة التي تناولت هذا الموضوع دراسة الأستاذ محمد أبو الفرج العشي التي نشرها في مجلة «الحوليات السورية» بدمشق سنة ١٩٦٠م (١) . والبحث الذي نشره المرحوم الدكتور ريتشارد اتيينجهاوزن (R. Ettinghausen) بعنوان « استعمالات الأواني المخروطية الشكل في الشرق الاسلامي » في « صحيفة دراسات الشرق الأدنى » بجامعة شيكاغو سنة ١٩٦٥م (٢) .

ونستطيع أن نقسم مجموعة متحف الفن الاسلامي الى ثلاثة مجموعات هي :

المجموعة الأولى : طينتها سوداء صلبة متماسكة تشبه طينيات بواتق صهر المواد المعدنية ، وهي ثقيلة الوزن وسميكة الجدار ، ويبلغ سمكه حوالي ١ سم أو أكثر قليلا .

والمجموعة الثانية : طينتها من النوع السابق ويغطي ظاهرها طلاء زجاجي ملون باللونين الأخضر أو الأزرق ، وتتراوح الطلاءات الخضراء بين الأخضر الزيتوني والأخضر الزيتي القاتم ، والطلاءات الزرقاء بين الأزرق الباهت والأزرق الفيروزي والأزرق الداكن (الكوبلت) .

والمجموعة الثالثة : طينتها مصفرة تميل الى الاخضرار وهي صلبة متماسكة ثقيلة الوزن أيضا ، وسميكة الجدار ربما أسمك من المجموعتين الأوليين ، ويبلغ سمك الجدار حوالي ٢/١ سم .

وتتميز أحجام المجموعة الأولى والثانية بأن معظمها متوسط الحجم يتناسب مع قبضة اليد ، ويبلغ طولها حوالي ١٢ سم وعرضها ٩ سم في المتوسط وذلك فيما عدا بعض القطع ذات الحجم الكبير مثل القطعة (رقم سجل ١٣٩٢٦ - شكل) فيبلغ قطرها ١٧ سم ، والقطعة (رقم سجل ٩٠١٦ - شكل ١٩) ويبلغ قطرها ١٨ سم .

(١) « الفخار غير المطلق في المتحف الوطني بدمشق » الحوليات السورية ج ١٠ ، ص ١٥٠ - ١٥٤

(2) The uses of sphero-Conical Vessels in the Muslim East, Journal of Near Eastern Studies P. 218-299.

وتتنوع أشكال قطع المجموعة الأولى فنجد منها جللا كروية رمانية الشكل لها رقبة قصيرة (رقم سجل ١٧٨٠ - شكل ١) أو يكون جزؤها الأسفل كروي الشكل وجزؤها العلوى به استطالة يضيق الى أعلا لينتهى بفوهة تقوم على رقبة قصيرة ويشبه هذا النوع فى شكله هيئة البلاص * (رقم سجل ٧٠٢ - شكل ٢) * ونوع آخر من الجلل نجد فى بدنه استطالة ويبلغ أقصى عرضه عند الوسط تقريبا ، ثم يضيق الى أسفل ، ويشبه فى شكله هيئة الزير (رقم سجل ١٩١٢١/١ - شكل ٣) * .

وأكثر الأشكال شيوعا هو الشكل المخروطى ، ويكون جزؤه العريض الى أعلى وطرفه المسلوب الى أسفل (أرقام سجل : ٧٠٨ ، ١٩١٢١/١ ، ٣٩٠٠ - شكل ٤) * .

ونجد بعض الجلل ذات قيعان مقببة من أسفلها ، وأبدانها أسطوانية تقريبا تزيناها فى بعض القطع من الخارج حليات بشكل حلقات بارزة متوازية (رقم سجل ١٩١٢١/١٠ - شكل ٥) * . ويشبه هذا النوع فى شكله الى حد ما أشكال أواني الخزف الاسلامى المعروفة باسم البارللو (Albarelo) والتي تؤرخ معظمها بما بين القرنين الثانى عشر والرابع عشر الميلاديين * .

ومن الأشكال المتميزة لهذه المجموعة الأولى جلل أبدانها بهيئة قرص مستدير أكثر سمكا فى الوسط ، وينتهى من أسفله بنقطة ارتكاز تقابلها من أعلا رقبة قصيرة ، وتكون حافة القرص أحيانا مسننة (رقما سجل ١٣٩٢٥ ، ١٩١٢١/١٣ - شكل ٦ أ ، ب) * ويساعد هذا الشكل على قذف الجلة باليد الى مسافة بعيدة * .

وتمتاز جلل المجموعة الثانية بأنها كلها من النوع المخروطى الشكل السابق وصفه فى المجموعة الأولى (أرقام سجل : ٢٧٣٣ ، ٣٦٨١ - أشكال ٧ ، ٨ ، ٢٠) * .

أما المجموعة الثالثة فأحجام قطعها أكبر من المجموعتين السابقتين عادة ، حيث تبلغ مقاساتها حوالى ١٥ سم طولا ، ١٢ سم عرضا * كذلك نجد بعض القطع ذات الحجم الكبير مثل القطعة (رقم سجل ١٣٩٢٦) ، ويبلغ طونها ١٧ سم وعرضها ١٣ سم * وأشكال هذه المجموعة معظمها كروية فى أعلا البدن ومخروطية الشكل فى أسفلها (أرقام سجل ٣ و ١٢ و ١٩١٢٠/١٣ أشكال ٢٩ ، ٣٥) * .

ويخلو ظاهر بعض أنواع المجموعة الأولى من الزخارف (أشكال ١ - ٤) ، ويزخرفا لنوع المخروطى الشكل من هذه المجموعة غالبا زخرفة مضغوطة فى القالب بهيئة أشكال لوزية تشبه قشر السمك تغطى سطحها الخارجى أو تملأ مناطق مثلثة طولية تمتد رأسيا بطول البدن محددة من الجانبين بخط غائر على جلل تحمل اسم « نجم » ، أو مناطق محددة بثلاثة خطوط غائرة تكون شريطين بارزين على كلا الجانبين وذلك فى جلتين احدهما تحمل اسم « يوسف » والثانية تحمل اسم « ابن البستاني » (أشكال ٤ ، ٩ - ١٢) * .

ويزخرف البدن فى احدى القطع رقم سجل ٤٦٥٨ (شريطان متكسران بشكل Zigzag) يليهما على أسفل البدن أشكال معينة كبيرة بها استطالة ، تملؤها زخرفة قشر السمك السابق ذكرها أو وريدات ذات ثمان وريقات على التبادل ومجموعات من ثلاث دوائر صغيرة مرتبة فى وضع هرمى ، والزخارف منفذة هنا أيضا بأسلوب الضغط فى القالب * وعلى احدى الجلل (رقم سجل ٢٣٦٦٦ شكل ١٤) نجد أعلى البدن فيها زخرفة اطار من مثلثات متجاورة تملؤها نفس الزخرفة اللوزية الشكل ، ويتبادل مع هذه المثلثات مناطق مثلثة خالية من الزخارف يتوسط كلا منها

شكل معين صغير مكون من أربعة عناصر لوزية صغيرة مماثلة . ونجد على هذه الجلة في ثلاثة مواضع اسم « شرف الدين » مختوما داخل مستطيل صغير (شكل ١٥) . ونجد مثل هذه الزخارف على جلة أخرى تحمل اسم « نجم » (شكل ١٦) .

وتشبه هذه الأشرطة المتكسرة والتي تؤلف أشكال معينة ، تشبه شكل شبكة تحيط ببدن الجلة ، ويتضح ذلك في بقية الجلة الكبيرة الحجم (شكل ١٧) .

حيث نجد أشكال المعينات تكاد تكون متساوية الأضلاع في الجزء العلوى بينما نجدها في أسفل الجلة بها استطالة، أى ذات قطرين مختلفين في الطول لتناسب الجزء المخروطى لأسفل الجلة . وتبدو الزخرفة بهذا الشكل شديدة الشبه بشكل شبكة من الخيوط محتبكة على بدن الجلة . ونجد أصلا لهذه الزخرفة في الجلة (رقم ١٣٩٢٢ شكل ١٨) حيث تحيط ببدنها شبكة من الخيوط تكون أشكال معينة . ونجد أيضا مثل هذا التصميم الزخرفى فى بعض جلل المجموعة الثالثة (رقم سجل ١٣٤٦٤ شكل ٢٣) ، وعلى أسفل الجلتين (رقمى سجل ١٩١١٩/١ ، ١٩١٢٠/١٢ - شكل ٢٤ ، ٢٥) .

كذلك نلاحظ في تقسيم سطح بعض جلل المجموعة الأولى الى مناطق مثلثة طولية وذلك بخطوط غائرة تكون أشرطة رفيعة كما سبق أن رأينا ، نلاحظ أن هذا التصميم الزخرفى يشير الى عملية احاطة البدن بخيوط طولية تجمع عند رقبة الجلة حيث نجد فى هذا الموضع حزا دائريا غائرا (شكل ٤ ، ٩ ، ١٠) . كذلك نجد ترديدا لهذا التصميم الزخرفى فى شكل بدن الجلة المفصص طوليا من قطع المجموعة الثالثة (رقم سجل ١٩١٢٠/١٣ شكل ٣٥ أ) هذا وتمثل الزخارف الهندسية الدقيقة التى تغطى ظاهر الجزء المتبقى من الجلة (رقم سجل ٩٠١٦ - شكل ١٩) تمثل نموذجا فريدا فى زخرفة هذا النوع من الجلل .

كذلك نجد جلل المجموعة الثانية مزخرفة بنفس الأساليب الفنية فى التشكيل والزخارف كما فى قطع المجموعة الأولى (أشكال ٧ ، ٨) ولكننا نلاحظ فى بعض القطع أن الطلاء الزجاجى لكثافته قد طمس بعض تفاصيل الزخارف البارزة (رقم سجل ٢٧٣٣ - شكل ٧) . ومن زخارف هذه المجموعة زخرفة لوزية بارزة تغطى ظاهر البدن (شكل ٢٠ ، ٢١) فضلا عن دوائر وأشكال بيضاوية غائرة مضغوطة بأصابع الخزاف (شكل ٢٢) .

وتمتاز زخارف المجموعة الثالثة بأن منها زخارف كبيرة البروز وهى أيضا منفذة بضغطها فى القالب عادة ، ونجد من هذه الزخارف رسوم طواويس رشيقة ينتهى ذيلها بشكل زهرة منفذة بالبارز كل منها داخل دائرة صغيرة (رقم سجل ١٩١٢٠/٧ شكل ٢٦ ، ٢٧) وكذلك نجد شكل حيتين بدناهما مجدولان بشكل عقدة ورأساهما متواجهان ، مكررا ثلاث مرات على أعلا بدن احدى القطع ، وتفصل بين الزخارف على هذه القطعة ثلاثة أضلاع بارزة تزخرف جانبيها خطوط غائرة مائلة ومتوازنة تجعلها تشبه شكل سمكة مبسطة (رقم سجل ١٩١٢٠/١ شكل ٢٨) .

أما الزخارف النباتية فنجد فى بعض القطع جامات كبيرة بيضية أو لوزية الشكل كبيرة البروز ينتهى طرفاها بشكل شرفة أو ورقة نباتية ثلاثية، وبداخل الجامة بالبارز أيضا ورقة ثلاثية مشابهة تنتهى أيضا بشكل شرفة وذلك بالغائر ويحيط بها بالبارز نصف مروحيتين نخيليتين مرسومتان بأسلوب رشيق متطور لتعطى للجامة شكلها البيضى أو الكمثرى (شكل ٢٧) . هذا فضلا عن وريادات

سداسية أو ثمانية الأوراق داخل دوائر صغيرة ونجد فى بعض القطع مجموعة من دوائر صغيرة غائرة موزعة حول الدائرة التى تضم الوريدة فتعطيها شكل زهرة كبيرة أو ميدالية مستديرة .

ولدينا من الأشكال الهندسية شكل نجمة سداسية كبيرة البروز تملؤها أشرطة متوازية ومتقاطعة بشكل مضفور أو رسم طاووس أو نحوه (شكل ٢٩ ، ٤٤) .

كذلك نجد أشكالا لوزية مرتبة فى صفوف دائرية متوازية أو منشورة فى الأرضية بين الزخارف (شكل ٢٥) كما تزخرف الجزء الأسفل لبعض الجلل أشكال معينات مستطيلة محددة بخطوط محزوزة (شكل ٢٤ ، ٢٥) كذلك توجد أختام صغيرة بأشكال هندسية بهيئة مثلث أو معين أو مسدس أو شكل خماسى أو دائرة تضم زخارف نباتية أو كتابات (شكل ٣٠ ، ٣١) .

هذا فضلا عن زخرفة تتألف من ثلاث دوائر صغيرة مرتبة فى شكل هرمى (شكل ٢٥ ، ٣٠) . ونجد على احدى القطع (رقم سجل ١١/١٩١٢٠ - شكل ٣٢) بقية عقود مستديرة وبالأرضية دوائر صغيرة بكل منها هيئة شمس وفى بعض هذه الدوائر نجد زخرفة تتألف من خطين متعامدين فى الوسط بشكل صليبي يقسم الدائرة الى أربعة أقسام ويتوسط كلا منها نقطة .

هذا وتضيف الكتابات على مجموعة متحف الفن الإسلامى من الجلل مزيدا من الضوء على صانعى هذا النوع من الأواني وبعض من صنعتهم . فنعرف من الكتابات على بعض قطع المجموعة الأولى عدة أسماء منها اسم « نجم » على ثلاث جلل (أرقام سجل ١٢٩ ، ٧٠٨ - شكل ٩ ، ١٦) نراه بارزا بالضغط فى ختم صغير مستدير بخط نسخى كبير الحروف ، ونجد على الأسم علامتين للتشكيل هما الفتحة فوق حرف النون والسكون فوق حرف الجيم (شكل ١١) .

والاسم الثانى هو اسم « يوسف » نجده منفذا بنفس الأسلوب داخل ختم بيضى الشكل على أسفل الجلة (رقم سجل ١/١٩١٢١ شكل ١٢) .

والاسم الثالث يمكن قراءته « ابن البستاني » مع تجاوز بسيط فى أسنان بعض الحروف ، وذلك بخط نسخى جميل عليه بعض علامات الشكل ، نجده بالبارز أيضا داخل مستطيل صغير على أسفل الجلة (رقم سجل ٣٩٠٠ - شكل ١٠) .

كذلك أضافت حفائر مركز البحوث الأمريكى بالقاهرة بمنطقة الفسطاط (٣) الى مجموعات متحف الفن الإسلامى بالقاهرة احدى الجلل تحمل اسم « شرف الدين » مكتوبا فى كلمتين تعلو احدهما الأخرى ، داخل جامة صغيرة مستطيلة ومكررا فى ثلاثة مواضع متقابلة على أسفل البدن (رقم سجل ٢٣٦٦٦ - شكل ١٤ ، ١٥) .

ونرجح أن هذه الأسماء الأربعة هى أسماء صناع هذه الجلل ، واسم « نجم » هو أشهر هذه الأسماء . ونجده على جلل مشابهة فى مجموعة المتحف الوطنى بدمشق (٤) وغيره من المتاحف (٥) أما اسم

(٣) حفائر موسم سنة ١٩٦٦ (رقم سجل 46 — 4 — 66) حيث قرأ الاسم بالسجل « شرف الابوانى » ، وصحة قراءة الكلمة الثانية هى (الدين) .

(٤) محمد أبو الفرج العشى : الفخار غير المطلق . المرجع السابق ص ١٧٤

(٥) يحتفظ متحف كوينهاجن بالدانيمارك بقطعتين برقمى سجل 7C13, 2A20 ، حفائر حماد (المرجع السابق) ص ٣٠١ ، ويضم متحف بناكى بأثينا قطعة غير منشورة رقم سجل 14227 .

Riis, Poulsen : Hama 1957 P 278, 301 Fig.1050.

« يوسف » فقد عثر في حفائر مدينة حماه بالشام على جلتين عليهما اسمه (رقما سجل 6 B 618 ، 4 C 753 (٦) (شكل ٣٣) ولكننا نلاحظ أن هذين المثالين ينتميان الى المجموعة الثالثة ذات العجينة المصفرة باخضرار وذات الزخارف المختومة والبارزة . وبينما نلاحظ أن أسلوب الخط النسخي متشابه في قطعة متحف الفن الاسلامي (شكل ١٢) والقطعة التي عثر عليها في حماه (شكل ٤٦ و ٣٣) مع فروق طفيفة ربما يمكن أن تعزى الى أن الاسم في القطعة الأولى نقش في ختم بيضى الشكل بينما نجده في القطعة الثانية داخل ختم مستدير، إلا أن اختلاف أسلوب الزخرفة في الجلتين يجعل من العسير نسبتها الى صانع واحد .

أما الاسمان الآخران وهما « ابن البستاني » و « شرف الدين » فلا نعرف لهما أمثلة أخرى سوى جلتى متحف الفن الاسلامي بالقاهرة ويرجح أنهما أيضا اسما صانعين .

هذا ونلاحظ تشابه الأسلوب الفني عند « نجم » أشهر صناع الجلل من المجموعة الأولى ، وعند زملائه « شرف الدين » و « يوسف » و « ابن البستاني » فنجد على جلته (رقم سجل - شكل ١٦) (٧) زخرفة تشبه قشر السمك، تتألف من وحدات صغيرة لوزية الشكل ، منفذة بالختم ومرتبعة في أسطر مائلة متوازية ، تؤلف شكل مثلثات كبيرة على أعلا البدن ، ويترك أسفل بدن الجلة خاليا من الزخارف . ويتوسط الزوايا الكبيرة في أسفل المثلثات زخرفة تتألف من ثلاث أو أربع وحدات لوزية صغيرة ، مرتبة بشكل مثلث أو معين صغير . ونجد على أسفل الجلة اسم الصانع داخل أختام صغيرة مستديرة ، مكررا في ثلاثة مواضع . ويشبه هذا الأسلوب الزخرفي كل الشبه أسلوب زخرفة الجلة التي تحمل اسم الصانع « شرف الدين » كما سبق أن ذكرنا كما تشبه أيضا أسلوب الزخرفة على الجلة الأخرى التي تحيط بدنها شبكة من الحبال (شكل ١٨) .

ويضم المتحف البريطاني جلة من نفس النوع الأول وعليها زخارف مماثلة كما سبق بهيئة مثلثات كبيرة على أعلى البدن (رقم سجل 88,6-11,3) شكل ١٣ ، ب . ونجد على أسفل بدنها ثلاثة أختام مربعة الشكل تقريبا ، بها كلمة مقسومة نصفين يمكن أن تقرأ « طرظطى » أو « طرنططى » أو « طرظطى » . والقراءتان الأوليان يمكن أن تكونا اسما لشخص ينتسب لأحد البلاد : أما القراءة الثالثة فربما تشير الى استعمال الاناء لحفظ مواد طبية . ولانعرف مثالا آخر يحمل مثل هذه الكلمة .

أما التصميم الثانى للزخرفة عند « نجم » فهو تصميم المناطق الطولية المثلثة الشكل التي سبقت الإشارة اليها (شكل ٤ ، ٩) ، حيث نجد زخرفة قشر السمك السابقة تملأ إحدى المناطق ، ويجاورها على التبادل منطقة في أعلاها نفس الزخرفة مرتبة بشكل مثلث ، أسفله ختم مستدير يحوى اسم « نجم » ونجد عدد المناطق الطولية هنا ثمانية مناطق ، ويحدها من الجانبين خط واحد محزوز .

ونجد نفس هذا التصميم الثانى للزخرفة عند « نجم » في جلتى « يوسف » و « ابن البستاني » (شكل ٤ ، ١٠) . ولكننا نلاحظ أن عدد المناطق الطولية أقل فهي أربعة مناطق فقط ، ويحدها على كل من الجانبين ثلاثة خطوط محزوزة تحصر بينها شريطين بارزين . ونلاحظ أنه يجمع بين الصانع

(٦) حفائر حماة ، المرجع السابق ص ٢٧٨ ، ٣٠٠ شكل ١٠٥١ ، ١٠٥٧ .

(٧) عثر عليها في حفائر مركز البحوث الأمريكى بالقاهرة بالفسطاط وضمت لمجموعة المتحف .

الأربعة السابق ذكرهم لهذا النوع من جلل المجموعة الأولى - يجمع بينهم كتابة أسمائهم داخل أختام دائرية أو بيضوية أو متسطيلات صغيرة على أسفل الجلل . فضلا عن تشابه أسلوب الخط في كتابة أسمائهم بحروف كبيرة الحجم وعلى بعضها علامات للشكل . هذا فضلا عن أن أحجام الجلل التي تحمل أسماء هؤلاء الصناع متقاربة وهى بحجم قبضة اليد ، وعجنتها صلبة متماسكة ثقيلة الوزن ولونها بنى قاتم يصل الى الأسود كما سبق أن ذكرنا .

ولذا نستطيع مما تقدم أن نرجع منتجات هؤلاء الصناع ، والأمثلة الأخرى المشابهة من جلل المجموعة الأولى التى تخلص من الكتابة ، نرجعها الى فترة زمنية واحدة وغرض واحد للاستعمال . هذا ولم يسجل العثور على قطع تالفة فى القرن من نوع جلل المجموعة الأولى لتؤكد مكان الصناعة ، سواء فى مصر أو فى الخارج .

ولقد استبعد الأستاذ محمد أبو الفرج العث صفحة قراءة كلمة (بحما) على احدى الجلل من هذا النوع عثر عليها فى حفائر مدينة « حماه » ومحفظة الآن بالمتحف الوطنى بدمشق . وكان الأستاذ « هاجر شيمب » قد اقترح هذه القراءة مع بعض التردد (٨) ، كما أشار الأستاذ « ميشيل روجرز » الى هذه الكلمة كدليل على قيام صناعة هذا النوع من الجلل فى مدينة « حماه » بالرغم من عدم العثور على قطع تالفة أثناء صنعها (٩) . وقد رجح الأستاذ « العث » قراءة هذه الكلمة « نجم » واعتبرها اسما للصانع وهو ما نوافق عليه . وقد أدى الى هذا الالتباس على بعض الدارسين ، ما نراه فى هذه الكلمة من ارتفاع طرف الحرف الأخير وهو « الميم » الى أعلا بشئ من المبالغة ، ولكن خلو الكلمة من حرف « الهاء » فى نهايتها يدل على أنها ليست اسما للمدينة (شكل ١١) . أما الدائرة الصغيرة فوق حرف الجيم فهى علامة السكون .

ولكننا نلاحظ فى مجموعة متحف الفن الاسلامى بالقاهرة من هذا النوع ، ومصدرها منطقة الفسطاط كما ذكرنا ، نلاحظ تنوعا كبيرا فى أشكال الجلل ، غير الشكل المخروطى الشائع ، (أشكال ٥ ، ٦ ، ب) مما لا نجد فى عثر عليه بأماكن أخرى خارج مصر . كذلك نجد فى مجموعة المتحف أشكال جلل صغيرة (رقم سجل ١ - ١٩١٩/٤ - شكل ٣٤) صنعت لعبا للأطفال تقليدا لأشكال الجلل الكبيرة ، ولا نعرف أمثلة مشابهة من مكان آخر . مما يرجح أن مصر ومنطقة الفسطاط على الخصوص كانت مركزا لصناعة هذه المجموعة من الجلل .

ويؤكد ترجيحنا لاعتبار الأسماء الواردة على هذه الجلل أسماء لصانعيها ، مثال من المجموعة الثالثة (رقم سجل ١٢/١٩١٢٠ - شكل ٢٥ ، ٣٠) حيث نجد على جانبى الجلة فى أسفلها عبارة « عمل باقى » مكتوبة بخط نسخى جميل منقوط بحروف كبيرة وذلك بالحز ، مما يقطع بأنة صانع الجلة . هذا بالإضافة الى كتابة اسمه منفردا فى أختام صغيرة مسدسة الشكل منشورة بين الزخارف . ونجد نفس العبارة بنفس أسلوب الخط على قطعة أخرى (رقم سجل ١٣/١٩١٢٠ - شكل ١٣٥) حيث تتوسط البدن كلمة (عمل) ، ويقابلها فى الجانب المواجه جزء من اسم الصانع عبارة عن حرف « الباء » فى كلمة « باقى » .

ونجد اسم باقى أيضا مكتوبا بخط نسخى منقوط بارزا بالضغط فى أختام صغيرة مسدسة الشكل ، ونلاحظ أن الحرف الأخير من الاسم وهو حرف « الياء » راجع الى اليمين ، وعليه علامات

(٨) محمد أبو الفرج العث الفخار غير المثل - المرجع السابق ص ١٧٤

(٩) Riis Poulsen Hama ibid P 278, 301 Fig 1050
J M Rogers: Aeolipiles Again p 148 margine No 3

التشكيل ، فنجد علامة الفتحة فوق الباء ، وعلامة الكسرة أسفل القاف ، وعلامة السكون فوق الياء (١٠) .

وتوجد هذه الأختام المسدسة وبداخلها اسم « باقى » مكتوبا بنفس الأسلوب ، توجد منشورة بالأرضية بين الزخارف البارزة على عديد من الجلل (أرقام سجل : ٣١ ، ٦ ، ١٢ ، ١٣ / ١٩١٢٠ ، ٢٣١٩٧) .

ونجد اسما آخر هو « بن ثعلب » على بقية جلتين تحملان اسم الصانع « باقى » احدهما فى مجموعة المتحف (رقم سجل ١٩١٢٠/٣ شكل ٢٩) والقطعة الثانية كانت فى مجموعة الدكتور هنرى أمين عوض بالقاهرة (شكل ٣١) وترى هذا الاسم مختوما بالبارز داخل شكل معين كبير ، بخط نسخى جميل منقوط كبير الحروف ، بنفس أسلوب الخط الذى نعرفه فى العصر الأيوبي . ونجد ثلاثة من هذه الأختام المعينة الشكل على أسفل بدن جلة المتحف ، وكان عددها الأصلية أربعة أختام مرتبة فى وضع متقابل . ونرجح أن اسم « بن ثعلب » هو اسم الشخص الذى صنعت له هاتان الجلتان . ولا نعرف من الجلل العديدة التى تحمل اسم الصانع « باقى » وكلها من نفس نوع المجموعة الثالثة ، والموجودة فى العديد من المتاحف الخاصة ، غير هاتين الجلتين اللتين تحملان اسم « بن ثعلب » ومصدر القطعتين هو منطقة الفسطاط بمصر .

وأسلوب الخط كما ذكرنا ليس فقط فى اسم « بن ثعلب » بل أيضا فى عبارة « عمل باقى » وفى كتابة اسم « باقى » فى الأختام الصغيرة المسدسة ، مطابق لأسلوب الخط الذى نعرفه فى مصر فى العصر الأيوبي . هذا بالإضافة الى أن أسلوب الزخارف على جلل « باقى » ، وعلى جلة تحمل اسم « بن باقى » بنفس أسلوب الخط داخل ختم كبير بشكل المعين (رقم سجل ١٩١٢٠/٧ شكل ٤٣، ٢٧) يطابق أسلوب الزخارف الذى نعرفه فى العصر الأيوبي فى أواخر القرن الثانى عشر والنصف الأول من القرن الثالث عشر الميلاديين (شكل ٣٧)

ويذكرنا اسم « بن ثعلب » على هاتين الجلتين من الفسطاط بشخصية بارزة فى العصر الأيوبي تحمل نفس الاسم هو الأمير « فخر الدين اسماعيل بن ثعلب » الذى عرفه المقريزى (١١) فى حديثه عن « بستان ابن ثعلب » بقوله : « هو الأمير الكبير فخر الدين اسماعيل بن ثعلب الجعفرى الزينبى ، أحد أمراء مصر فى أيام الملك العادل سيف الدين أبى بكر بن أيوب وغيره ، وصاحب المدرسة الشريفة بجوار درب كركانة على رأس حارة الجودرية من القاهرة . وهذا الأمير هو صاحب تركيبة القبر الخشبية التى تحمل اسمه والمحفوفة بثلاثة جوانب منها فى متحف الفن اسلامى بالقاهرة (برقم سجل ٤٣٧) ، أما الجانب الرابع فمحفوف فى متحف فيكتوريا والبرت بلندن ويحمل تاريخ وفاة هذا الأمير فى سنة ٦١٣ هـ (١٢١٦ م) (١٢) ونلاحظ أن أسلوب الخط على تركيبة القبر يطابق الى حد كبير أسلوب الكتابة على جلتى باقى ويتضح ذلك من مقارنة الكلمات المتماثلة مثل « بن ثعلب » فى المثالين (شكل ٢٩ ، ٣٧) .

(١٠) أشار الأستاذ اتنجهاوزن أن اسم « باقى » يليه دائرة صغيرة على إحدى الجلل (المرجع السابق ص ٢٢٧ سطر ٣٤) ، وتفسير هذه الدائرة الصغيرة هو علامة السكون فوق حرف الياء .

(١١) المقريزى : الخطط ج ٢ ص ١١٧ ، طبعة بولاق .

(١٢) M Jean David Weill : Bois A Epigraphes Jusqu A L Epoque Mamlouke p 7, 8 pl xxvii—xxix cat Gen du Musee Arabe du Caire, 1931.

وهنا يبرز تساؤل عن احتمال كون هذا الأمير صاحب جلتي النفط المذكورتين ، والجواب أن هذا احتمال قائم . وما ترجحه الأدلة الفنية السابقة هو أن فترة صناعة هذه المجموعة الثالثة من الجلل تعاصر الفترة التي عاش فيها الأمير ابن ثعلب الذي اشتهر هو وعائلته في مصر في العصر الأيوبي .

هذا ولدينا من الأسماء الأخرى على جلل هذه المجموعة الثالثة اسم « اسحاق » نجده مسجلا بالبارز بالخط النسخي وعليه بعض علامات التشكيل ، داخل ختم صغير مسدس على الجلة التي تحمل اسم (بن باقى) (شكل ٤٣) .

ولعله اسم صاحب الجلة أو الاسم الأول للصانع ، فيكون اسمه كاملا في الختمين « اسحاق بن باقى » ونجد نفس الاسم « اسحاق » على جزء من أعلى جلة (رقم سجل ١٩١٢٠/٤) نجده مكتوبا بنفس أسلوب الخط ولكن بحجم أكبر داخل جامة كبيرة بارزة بيضوية الشكل ينتهى طرفها بشكل شرفة كما سبق أن رأينا ، واتجاه الكتابة من أسفل الى أعلى (شكل ٤٤) .

ونجد على أسفل جامة أخرى (رقم سجل ١٩١٢٠/٥) داخل جامة بيضوية مشابهة للجامة السابقة كلمة يمكن قراءتها « غنايم » - مع عدم وجود نقطة على حرف الغين - نجد هذه الكلمة مكتوبة رأسيا من أسفل الجامة الى أعلاها بنفس الأسلوب السابق (شكل ٤٥) . كذلك نجد هذه الكلمة بحجم أصغر داخل مسدس صغير بالأرضية ، هذا بالإضافة الى اسم آخر يمكن قراءته « أبو لغام » داخل ختم مسدس الشكل ، ونلاحظ أن الحرفين الأخيرين من الاسم مكتوبين فى السطر الثانى لضيق المساحة . ولعل الكلمة الأولى هى أحد الأسماء أيضا كالشائع فى كتابات الجلل ، والأرجح أن أحد هذين الاسمين هو اسم الصانع والثانى هو اسم صاحب الجلة كما سبق أن رأينا ، هذا ولا نعرف أمثلة أخرى لهذين الاسمين . ونلاحظ تشابه الأسلوب الفنى فى جزأى الجلتي الى حد كبير مما يرجح معه أنهما من عمل صانع واحد .

أما « باقى أشهر صناع هذه المجموعة من الجلل من النوع الثالث ، فقد توزعت منتجاته فى عديد من المتاحف والمجموعات الخاصة بالخارج، وتضم مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ثمان قطع تحمل توقيع مصدرها منطقة الفسطاط وبعضها عشر عليه فى الحفائر الحديثة بها (١٣) ، والراجع أن مكان صناعة هذه الأواني التى تحمل اسم « باقى » هو مصر لكثرة ما عشر عليه منها فى الفسطاط ولوجود احدى قطع هذه المجموعة (رقم سجل ١٩١٢٠/٢ - شكل ٥٠ أ، ب) التى يرجح أنها قطعة تالفة فى القرن .

هذا فضلا عن وجود القطعة التى تحمل اسم « بن باقى » ، والتشابه الكبير فى الأسلوب الفنى وفى زخارف هذه المجموعة مما يرجع صناعتها فى فترة واحدة ومكان واحد .

ويضم المتحف الوطنى بدمشق بعض جلل تحمل اسم هذا لصانع (١٤) ، كذلك كشف فى حفائر حماه عن قطعة (رقم سجل GB6 31) تحمل اسمه مكتوبا بحروف نسخية كبيرة منفذة بالحز بنفس أسلوب الخط على قطعتى متحف الفن الإسلامى (رقمى ١٢ ، ١٣ / ١٩١٢٠ شكل ٣٥، ٣٥)، فضلا عن سبع قطع أخرى تحمل اسمه مختوما داخل أختام صغيرة (١٥) كما سبق أن رأينا فى قطع المتحف . كذلك عثرت البعثة الألمانية فى حفائر مدينة بعلبك على جلة تحمل اسم « باقى » مختوما داخل ختم صغير (١٦) ، بالإضافة الى قطعتين أخريين من نفس أسلوبه (١٧) .

(١٣) حفائر مركز البحوث الأمريكى بالفسطاط . ، رقم سجل ٢٣١٩٧ .

(١٤) محمد أبو الفرج العشى : الفخار غير المطلق ، المرجع السابق ص ١٧٤ .

(١٥) حفائر حماه (المرجع السابق) ص ٢٧٨ . ٣٠٠ . شكل ١١١٥ .

(١٦) فردريك زاره : حفائر بعلبك ، ص ٢٣ ، الفطمة . رقم سجل (98.1.3365) شكل ٦٧ رقم ٦ .

(١٧) المرجع السابق ، ص ٢٣ . شكل ٦٧ رقم ٤ .

كذلك يضم المتحف الأثرى بببيت المقدس جزءا من جلة يحمل اسم « باقى » وثلاثة أمثلة أخرى من أسلوبه عليها أشكال أزواج من حيات أبدانها مضفورة بشكل عقدة . والواضح أن مصدر هذه القطع هو منطقة القدس (١٨) . وتحفظ بعض القطع التي تحمل اسم « باقى » فى عدة متاحف أوربية وأمريكية ، منها متحف الدولة ببرلين ومتحف كوينهاجن ، ومتحف فيكتوريا والبرت بلندن ، ومتحف الفنون بمدينة فيلادلفيا ، وأحدى المجموعات الخاصة بواشنطن (١٩) . هذا فضلا عن جلة تعتبر أجمل الأمثلة الكاملة التى يتمثل فيها خصائص أسلوب هذا الصانع وهى محفوظة فى مجموعة الدكتور ج ميشيل روجرز (J. M. Rogers) بلندن (٢٠) . ومتحف بناكى بأثينا (٢١) .

وقد نشر الأستاذ اتينجهاوزن مثالين لهذا لصانع (شكل ٣٨ ، ٣٩) أحدهما بقية جلة محفوظة فى إحدى المجموعات الخاصة بواشنطن ، والآخر جلة كاملة محفوظة بمتحف الفنون بمدينة فيلادلفيا ، ونجد على كليهما أختاما سدسة صغيرة بها اسم « باقى » كذلك أشار الى جلة ثالثة تحمل اسمه فى المتحف الأثرى بالقدس (٢٢) .

ويزخرف القطعة الأولى (شكل ٣٨) على أعلا البدن أضلاع بارزة بينها بالبارز أيضا أشكال أزواج حيات رأساهما متواجهان وبدناهما ملتفتان بشكل مجدول بهيئة عقدة . ونجد على جانبى هذا العنصر الزخرفى زخرفة أخرى قليلة البروز مشكلة بالختم تتألف من شكل معين كبير، يشبه شكل المعين الكبير الذى سبق أن رأيناه على إحدى الجلل وبداخله اسم « بن ثعلب » . ونرى بداخل هذا المعين زخرفة نباتية متماثلة فى شكل مثلثين على جانبى القطن الصغير للمعين ، وتنتهى رؤوس المعين بدوائر غائرة . ويتصل هذا الشكل من أعلاه بختم صغير سدس الشكل به اسم « باقى » يعلوه شكل مثلث صغير ، وتربط بين كل من الأشكال الثلاثة دائرة صغيرة غائرة . وتشبه هذه الأشكال الهندسية المتصلة شكل قطعة رقيقة من الحلى تتدلى من أعلا الجلة حتى منتصف البدن .

أما الجلة الثانية (شكل ٣٩) فيزخرف أعلا بدنها نتوءات كبيرة لوزية الشكل تحصر بينها شكل نجمة سداسية كبيرة البروز تملؤها خطوط متوازية ومتقاطعة بأسلوب مجدول ، وكأنما - على حد قول الأستاذ اتينجهاوزن - تحول بدنا الحيتين المضفورتين الى نجمة سداسية تملؤها هذه الزخرفة المجدولة بنفس الأسلوب . ونجد على جانبى النجمات أختاما سدسة الشكل باسم « باقى » تعلوها أختام صغيرة مثلثة الشكل كما فى القطعة السابقة . ويلى هذه الأختام السدسة من أسفل عند وسط البدن نتوءات لوزية الشكل أصغر حجما من السابقة ، ولكن تتجه رؤوسها الى أعلا فتشبه بذلك قطرات الماء . وتتبادل مع هذه الزخرفة البارزة زخرفة أخرى مختومة عبارة عن وريدة سداسية الأوراق داخل دائرة حولها سبع دوائر ، فتشبه بذلك ميدالية أو قطعة حل . وتتصل هذه الميداليات بالنجمات السداسية وبالأشكال اللوزية بالصف العلوى .

(١٨) R. Ettinghausen The uses of sphero.conical vessels p. 227

(١٩) J.M Rogers Aeolipiles Again p 153 margine 12 Forschung zur Kunst Asiens in memoriam Kurt Erdmann Istanbul 1970

(٢٠) R.H Pinder-Wilson Islamic pottery 800-1400 A.D. P.6 Fig 63, London, 1969, J.M. Rogers ibid, P.152-153, pl.I.

(٢١) قطعة غير منشورة رقم سجل ١٤٢٢٧

(٢٢) R. Ethinghausen: ibid, pl. 50A,B, p.227.

أما الجلة المحفوظة بمتحف القدس فتزخرفها نتوءات لوزية بارزة تتجه أطرافها الى أعلا فتشبه قطرات المياه أيضا وهى مرتبة فى صفوف دائرية متوالية (٢٣) . فتشبه بذلك زخارف احدى الجلل بمجموعة متحف الفن الاسلامى (شكل ٤١) ونجد زخارف الجلتين الأوليين مجموعة فى جلة واحدة فى مجموعة الدكتور « ج ميشيل روجرز » بلندن (شكل ٤٠) حيث يشتمل الصف العلوى من الزخارف على أعلا البدن على أربعة أزواج من حيات أبدانها مجدولة بشكل عقدة بنفس الأسلوب السابق وهى كبيرة البروز ، ويفصل بينها على الجانبيين ختم صغير مسدس الشكل به اسم « باقى » ، ويلى هذا الختم من أسفله الزخرفة الهندسية السابقة التى تشبه شكل الميدالية ويتوسطها وريدة ذات ست وريقات . ونجد فى الصف الثانى أربع نجمات سداسية غائرة تملؤها خطوط متوازية ومتقاطعة قليلة البروز ، ويتوسط كلا منها وريدة ذات ست وريقات أكثر بروزا . ويتصل بأطراف النجمات دوائر صغيرة غائرة تضى عليها شكل الحلقات الرقيقة .

ويضم متحف فيكتوريا والبرت احدى الجلل الهامة التى تحمل اسم « باقى » (رقم سجل C. 1463,1921) وتزخرفها بالبارز نجوم ذات ستة أطراف داخل كل منها وريدة ذات ست وريقات ، وثلاثة نتوءات على كل منها شكل حيوان يشبه الأرنب أو الغزال ينظر الى الخلف . وتبادل معها الزخرفة ثلاثة أزواج من حيات مجدولة . وتوجد بالأرضية أختام سدسة الشكل بها اسم « باقى » ، وعلى أسفل الجلة ست مناطق مستطيلة سطحة معينة الشكل .

وتأتى القطعة المحفوظة بمتحف سناكى بأثينا (رقم سجل ١٤٢٢٧) لتضيف الى سجل الزخارف التى استعملها الصانع « باقى » لزخرفة جلله عناصر هندسية ونباتية هامة ، حيث نجد شكل الجامة الكبيرة البيضية الشكل التى ينتهى طرفاها بشكل شرفة وبها زخارف نباتية . نجدها كبيرة البروز وتبادل الزخرفة على أعلا البدن مع شكل معين كبير بارز مشطوف الجوانب وخال من الزخارف . ونجد بالأرضية اسم « باقى » داخل ختم مسدس الشكل ، كما نجد ختما به الوريده السداسية التى اشتهر بها هذا الصانع .

وهنا يأتى دور القطع المحفوظة بمجموعة متحف الفن الاسلامى بالقاهرة لتكمل وتعزز هذه الأمثلة المحفوظة بالمتاحف والمجموعات الخاصة بالخارج وتلقى مزيدا من الضوء على الأسلوب الفنى والزخرفى لهذا الصانع المجيد وغيره من الصناع الذين ترسموا خطاه فى منتجاتهم .

فنجد من الزخارف الكبيرة البروز شكل الحيتين المتواجهتين وبدانها مضافوران بشكل عقدة (شكل ٢٨) ، وشكل النجمة السداسية تملؤها زخرفة من خطوط مضافورة (شكل ٢٩) . كذلك نجد الأضلاع البارزة السابق ذكرها تقسم الجزء العلوى لبدن الجلة وتفصل بين العناصر الزخرفية (شكل ٢٩ ، ٣٠) . هذا بالإضافة الى الأشكال اللوزية التى يتجه طرفها المدبب الى أسفل الجلة أو الى أعلا (شكل ٢٥ ، ٤١ ، ٤٢) ونجدها تزخرف الجزء العلوى لبعض الجلل (شكل ٢٥) وفى جلل أخرى نجدها تزخرف كل البدن وتشكل العنصر الرئيسى فى الزخرفة (شكل ٤١ ، ٤٢) . كذلك نجد شكل المعين الكبير البروز ذى الجوانب المشطوفة والخالى من الزخارف يتبادل الزخرفة مع النجمة السداسية (شكل ٢٩) .

ونجد الى جانب هذه الزخارف الكبيرة البروز زخارف أخرى قليلة البروز بالختم داخل أشكال هندسية بهيئة مثلثات بها زخارف نباتية (شكل ٣٠) ، ودوائر بها شكل وريدة سداسية تفصل بين أوراقها خطوط رفيعة (شكل ٣٠ ، ٤١ ، ٤٢) ، وأشكال سداسية بها اسم « باقى » بالخط النسخى (شكل ٣٠ ، ٣٥) ، ومعينات بها اسم « بن ثعلب » (شكل ٢٩ ، ٣٦) . وتزخف هذه الأشكال الهندسية المختومة الأرضيات بين الزخارف الكبيرة البروز لاسيما العناصر اللوزية الشكل، حيث تتبادل معها زخرفة ظاهرة الجلل (شكل ٣٠) ، أو تتصل بها مكونة وحدات زخرفية

بشكل حلقات لطيفة أجزاء منها بارزة والأخرى قليلة البروز (شكل ٢٩) . كذلك تمتاز بعض جلل « باقى » بأن أسفلها له أوجه مسطحة محددة بالحز بشكل معينات غير متساوية القطرين كما ذكرنا و ، تضم عبارة (عمل باقى) بالحز- ، أو ثلاثة دوائر صغيرة غائرة فى وضع هرمى (شكل ٢٥ ، ٣٠) . كذلك تمتاز إحدى جلل باقى بأن بدنها مضلع طوليا (شكل ١٣٥) .

وبذا نتبين أسلوب فناننا « باقى » صانع الجلل وما أصابه من توفيق كبير فى تنوع زخارفه بين عناصر زخرفية نافرة كبيرة البروز وأخرى مختومة غائرة تضم زخارف دقيقة قليلة البروز ، وذلك فى توافق تام مع شكل الجلل المخروطى . مما يشهد له بدقة الحس وبراعة الإبداع لابتكاره هذه التكوينات الزخرفية الجميلة .

ونجد نفس هذه الزخارف التى تميز بها أسلوب الصانع باقى نجدها منفذة بنفس الأسلوب على الجلة (رقم سجل ١٩١٢٠/٧ - أشكال ٢٦ ، ٢٧ ، ٤٣) والتى تحمل اسم (بن باقى) مكتوبا بنفس أسلوب الخط عند « باقى » داخل معين كبير على أسفل الجلة . ويزخرف الجزء العلوى من الجلة جامات بيضوية الشكل ينتهى طرفاها بشكل شرفة وتضم شكل زهرة أو ورقة ثلاثية ، وتتبادل معها الزخرفة شكل ورقة نباتية مركبة كما سبق أن ذكرنا فى وصف زخارف هذه المجموعة . كذلك نجد على أسفل الجلة ختما آخر سداس الشكل يشبه أختام « باقى » وبه اسم « اسحاق » ، فضلا عن بقية خطوط محزوزة تبدأ من الختمين المعين والمسدس وتتجه الى أسفل وتحد جوانب مسطحة كما فى جلل « باقى » . وتمتاز هذه الجلة بأن عليها أربعة أختام صغيرة مستديرة فى أعلا البدن ، يضم كل منها شكل طاووس رشيق ذيله محور بشكل زهرة وهو قليل البروز بنفس أسلوب الأختام الدائرية الصغيرة عند « باقى » .

ونلاحظ أن الزخارف على جزأى الجلتين (رقمى سجل ١٩١٢٠/٥٤ شكل ٤٤ ، ٤٥) شديدة الشبه بزخارف جلة « بن باقى » . والقطعة الأولى منها عليها اسم (اسحاق) أيضا ، والثانية عليها كلمة « غنايم » وكلاهما داخل جامة كبيرة بيضوية الشكل ينتهى طرفاها بشكل شرفة . والقطعة الأولى عليها بالبارز بقية شكل نجمة سداسية داخلها رسم طاووس ذيله محور بنفس أسلوب الطواويس على جلة « بن باقى » ، ويفصل بين الجامة البيضوية الشكل وشكل النجمة ، دائرتان صغيرتان بكل منهما وريدة ذات ثمانية أوراق ، تعلو احدهما الأخرى وتربط بينهما وتتصل بهما دائرتان صغيرتان غائرتان .

وبالإضافة الى الصلة الواضحة بين زخارف جزأى الجلتين المذكورتين لاسيما فى شكل الجامتين البيضيتين نجد أن القطعة الثانية (شكل ٤٥) يزخرفها أختام سداسية بها كتابات قليلة البروز كما فى جلة « بن باقى » وفى أسلوب « باقى » . وكذلك نجد على جزئها الأسفل بالحز بقية مناطق معينة مستطيلة غير متساوية بالقطرين متجاورة بنفس الأسلوب الذى رأيناه عند « باقى » . ونلاحظ أيضا أن أوجه هذه المناطق مسطحة مما يكسب أسفل الجلة شكلا مضلعا كما فى جلل « باقى » .

ويتصل بأطراف المعين دوائر غائرة ، كما نجد أيضا هذه الزخرفة التى تتألف من ثلاثة دوائر صغيرة غائرة فى وضع هرمى . وقد سبق أن رأينا هذه الدوائر والزخارف فى أسلوب الصانع « باقى » .

وبهذا تأتى هذه الزخارف المتشابهة فضلا عن الكتابات على القطع الثلاثة الأخيرة ، لترجع نسبتها الى الصانع « بن باقى » ، وتربط بين أسلوبه وأسلوب والده « باقى » الذى يعتبر بحق رأس هذه المدرسة من صناع الجلل .

كذلك نلاحظ أوجه شبه كبيرة بين زخارف إحدى الجلل التى عشر عليها فى حفائر حماء (شكل ٣٣ و ٤٦) وألقى تحمل اسم «يوسف» وبين زخارف جلة « بن باقى » (شكل ٢٦ و ٢٧) يتضح ذلك من شكل الجامتين البيضايتين اللتين تنتهى رأسهما بشكل شرفة وتضم كل منهما شكل زهرة ، وفى شكل الطواويس الرشيقية داخل دوائر صغيرة على كلا القطعتين . ونلاحظ فى هذه الجلة التى تحمل اسم « يوسف » انه يفصل بين الجامات الكبيرة البيضاية الشكل التى تحوى زخارف نباتية ، يفصل بينها على الجانبين شكل مثلث يليه دائرتان متماسكتان احدهما أكبر من الأخرى ، ويربط بين المثلث والدائرة العلوية دائرة صغيرة دائرية ، مما يعطى لهذه الأشكال الثلاثة شكل الحلبة الرقيقة المدلاة ، كما سبق أن رأينا فى جزء الجلة (شكل ٤٤) وفى جلل « باقى » . ويضم شكل المثلث ورقة نباتية ثلاثية بنفس أسلوب الرسم فى جلة « بن باقى » وكذلك نجد فى الدائرة العلوية شكل الوريد ذات الوريقات الثمانية كما فى جزء الجلة السابق .

وتدفعنا أوجه التشابه والتطابق فى زخارف هذه الجلة وزخارف جلة « بن باقى » وجزأى الجلتيْن السابقين من أسلوبه ، فضلا عن أسوب الكتابة ، يدفعنا هذا الى الاعتقاد بأن الصانع « يوسف » كان معاصرا على الأقل للصانع « بن باقى » ان لم يمكن عمل معه ، ولذا تشابه أسلوبهما الفنى بهذه الدرجة الكبيرة .

وقد أشار الأستاذان « ريس ، پولس » الى الشبه بين الزخارف النباتية لهذه الجلة التى تحمل اسم « يوسف » وبين زخارف الخزف الدقيق الصنع (٢٤) الذى يؤرخ من القرن الثالث عشر الميلادى . وأشار الأستاذ « هامر شيمب » فى تعليقه على اسم هذا الخزف ، أنه يوجد توقيع باسم « يوسف » على إحدى كسر الخزف ذات البريق البريق المعدنى الفاطمى التى تؤرخ من القرنين ١١ - ١٢م عشر عليها فى حفائر الفسطاط (شكل ٤٧أ)، واستبعد أن تكون القطعتين من عمل نفس الصانع لاختلاف الأسلوب فيهما (٢٥) . وقد حفظت لنا إحدى المسارج بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة اسم صانعها « يوسف » ، وهى من نوع الفخار المظلى بالبطانات الملونة ، ويمكن ارجاع تاريخها الى القرن ١٣م (٢٦) فتكون معاصرة للجلة التى تحمل نفس الاسم ، وبذا لا نستبعد أن تكون القطعتين لنفس الصانع . كذلك تضم مجموعة متحفنا جزأين من مقابض جرار كبيرة على كل منهما بقية اسم « يوسف القلال » أى صانع القلال وذلك بالحز (شكل ٤٧ ب) ويحتمل أن يكون هو أيضا نفس الصانع ، ولكن أسلوب الكتابة هنا يختلف عنه فى القطعتين السابقتين (٢٧) .

(٢٤) Riis, Poulsen Hama ibid 278

(٢٥) Riis, poulsen Hama ibid Les Inscriptions p 300 note No. 2, Ali Bahgat La Ceramique Musulmane del Egypte Le Caire 1930 p 60 pl xxII Fig 10, 10 bis.,

(٢٦) ، (٢٧) عبد الرؤوف على يوسف : القاهرة ، تاريخها ، فنونها ، آثارها مقال « الفخار » ص ٣٢٥ . القاهرة سنة ١٩٦٩ ، مؤسسة الاهرام .

ويضم المتحف البريطاني جلة من النوع الثالث صانع آخر من مدرسة (باقى) هو « محمد » (رقم سجل 2, 2 - 12, 90 شكل ٤٨) وتزينها زخارف بارزة تتألف من جامتين كبيرتين لوزتي الشكل ينتهى طرفاهما بشكل شرفة ويتوسط كلا منهما شكل هلال ، وتتبادل معهما فى الزخرفة جامتان مستديرتان بكل شكل وردة . وبالأرضية بينهما دوائر صغيرة بها شكل طاووس رافع ذيله وفى منقاره فرع نباتي . وتعلو الدوائر مثلثات صغيرة بكل شكل شرفة أو ورقة ثلاثية مثقوبة الوسط . ويحد هذه الزخارف من أعلا صف دائرى من نقوش لوزية الشكل .

ويزخرف أسفل الجلة ست دوائر صغيرة بثلاثة منها شكل وريدة ذات ثمانية وريقات، وبالثلاثة الأخرى عبارة « من صنعة محمد » (شكل ٤٩ أ) وذلك بالتبادل . ويمتد خط محزوز من كل دائرة من الدوائر الستة وينتهى عند الطرف الأسفل المدب للجلة مكونا مناطق شبه مثلثة الشكل . وكل هذه الزخارف سبق أن رأيناها فى أسلوب باقى وابن باقى ويوسف (أشكال ٤٠ ، ٢٦ ، ٤٤ ، ٣٣ ، ٤٦) ونلاحظ أن شكل الهلال الذى ظهر فى زخارف هذه الجلة نجده على صحن من الخزف ذى البريق المعدنى الفاطمى بمتحف برلين الغربية (رقم سجل) ، وكذلك على أعلى عقد محراب مسطح من الجص بالجامع الطولونى يحمل اسم الوزير الأفضل شاهينشاه بن بدر الجمالى والخليفة المستنصر بالله الفاطمى (٤٨٧ هـ - ١٠٩٤ م) .

ويلفت النظر هنا أن عبارة « من صنعة محمد » واسم الصانع مكتوب بنفس الأسلوب الذى نعرفه على جز من اناء من الخزف ذى البريق المعدنى من العصر الفاطمى بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة (رقم سجل ٢١٣٠٧ شكل ٤٩ ب) (مقالنا : خزافون من العصر الفاطمى وأساليبهم الفنية ص ٢٢١ شكل ٨٧) . ويرجح أن صانع هذا الاناء من خزافى القرن الخامس الهجرى (الحادى عشر الميلادى) ولا يستبعد أن يكون هو صانع هذه الجلة التى تحمل اسمه أيضا ، وإن كانت زخارف الجلة ترجح لصناعتها تاريخا لاحقا قليلا يصل الى القرن الثانى عشر الميلادى .

وبناء على ما سبق وما عثر عليه فى منطقة الفسطاط من القطع التى تحمل اسم (باقى) وغيره من صناع جلل هذه المجموعة الثالثة ، ممن لاحظنا صلتهم به وتأثرهم بأسلوبه . نرجح أن هذه المنطقة كانت مركزا لصناعة هذا النوع من الأواني ، ومنها تم توزيع كثير من هذه الجلل التى تحمل اسم باقى وغيره والمحفوطة فى كثير من المتاحف والمجموعات الخاصة بالخارج . سواء فى ذلك ماتم تصديره فى القديم عند صناعته الى الشام وفلسطين ، حيث عثر عليها فى حفائر هذه المناطق ، أو ما توزع بعد الكشف عن هذه الأواني فى حفائر الفسطاط فى الربع الأول من هذا القرن .

وقد تم ذلك بارسال قطع منها الى متاحف الأجنبية ضمن مجموعات خزف الفسطاط على سبيل الهداء أو ما تسرب الى هذه المتاحف ومجموعات الهواة عن طريق تجار الآثار بالقاهرة .

ونجد على سبيل المثال أن جزأى الجلتين المحفوظتين بمتحف بنساكى بأثينا والتى سبقنا الإشارة اليها واحداهما رقم سجل (١٤٢٢٧) تحمل اسم « نجم » والأخرى (رقم سجل ١٤٢١) وتحمل اسم « باقى » نجد أن مصدرهما هو حفائر الفسطاط ، حيث نعلم أن معظم مجموعة التحف الإسلامية بهذا المتحف قد جمعت فى القاهرة .

ونرجح أيضا أن الجلة الجميلة التى تحمل اسم « باقى » والمحفوطة فى مجموعة الأستاذ « ج ميشيل روجرز » والتى اشتراها فى طهران سنة ١٩٦٦ (٢٨) ، قد وصلت الى هناك بنفس الطريق ومصدرها منطقة الفسطاط .

ومما يؤيد قيام صناعة هذا النوع من الجلل في الفسطاط ، القطعة (رقم سجل ١٩١٢٠/٢ شكل ٥٠ أ ، ب) والتي يمكن اعتبارها قطعة تلفت أثناء حرقها على أحد الفروض ، والفرض الثاني هو أن تكون قد كسرت بعد قذفها وبداخلها مواد مشتعلة نتج عنها آثار الاحتراق الموجود على باطن الجزأين دون ظاهريهما مما أدى لالتصاقهما . ويلفت النظر في هذه القطعة وهي من نوع المجموعة الثالثة ، ما عليها من زخارف تتألف من مجموعات من دوائر كل منها تتألف من ثلاث دوائر متحدة المركز وهي محفورة وتحصر بينها ثلاث دوائر أخرى بارزة ، ونجد داخل الدائرة الوسطى شكل زهرة متعددة الوريقات تشبه شكل شمس صغيرة أو ترس . ويلفت النظر أن نفس هذه الزخارف نجدها على جلة أخرى كشف عنها في حفائر حماه (٢٩) .

هذا ولم يعثر أيضا على قطع تالفة في الفرن (Wasters) في حفائر حماه أو بعلبك أو دمشق أو فلسطين من نوع المجموعة الثالثة، وهي الأماكن التي عثر فيها على عدة جلل تحمل اسم باقى ويوسف . مما يستبعد معة أن تكون هذه الأماكن مركزا لصناعة جلل هذين الصانعين وغيرهما من صناع هذه المجموعة من جلل .

نصل من هذا الى محاولة تحديد تاريخ صناعة هذه المجموعات الثلاثة من الجلل . ونلاحظ أن بعض اشكال جلل المجموعة الأولى ، لاسيما الجلل الخالية من الزخارف مثل الجلل الرمائية الشكل ، نلاحظ انها قريبة الشبة مع بعض الجلل التي عثر عليها في حفائر مدينة سامراء بالعراق . ونجد على احدى هذه الجلل بالحز عبارة « عمل سريح » واسم الصانع غير منقوط ، ولذا يمكن قراءته على وجوه أخرى منها « سريح » أو « شريح » (شكل ٥١) هذا فضلا عن وجود زخرفة محزوزة باسلوب بسيط على كتف الجلة .

ونجد على جلة أخرى مشابهة في الشكل نصا بالخط الكوفي المورق يمكن قراءته « بركة ويمن سرور » . وقد أشكل هذا النص على من حاول قراءته للمرة الأولى فقراه : « يمزونا (يمدونا) بمرور تركه (٣٠) » ثم تناقل هذه القراءة الخاطئة عدد من الباحثين، وعلقوا عليها (٣١) . وكان الباحث الوحيد الذي فطن الى هذا الخطأ هو الأستاذ « سوفاجيه » فذكر أن النص يتضمن عبارة خاصة بالسلام والتهنئة (٣٢) وهو ما يقارب قراءتنا للنص بقدر ما سمحت به الصور المنشورة .

والحق أننا نجد في الأسلوب التقني (الصناعي) والزخرفي لبعض الجلل التي عثر عليها في سامراء (شكل ٥٢ أ ، ب) شبيها كبيرا مع الأساليب التقنية والزخرفية لجلل مجموعتنا بمتحف الفن الاسلامي بالقاهرة ، والأمثلة المشابهة لها . حيث نجد أن الجلة (شكل ٥٢ ب) تزخرفها خطوط طولية محزوزة ، تحصر بينها أضلاعا بارزة ونجد في هذا شبيها مع زخارف جلل المجموعة الأولى ، فضلا عن أن الفوهة هنا مماثلة تماما لفوهات الجلل في مجموعتنا (شكل ١ - ٥)

(٢٩) Rijs, poulsen Hama op Cit p 277 Fig 1053 p. 278

(٣٠) حفريات سامراء (١٩٣٦ - ١٩٣٩ م) الجزء الثاني - بغداد ١٩٤٠ ، ص ٤ لوحة ٨ ، ٩

(٣١) محمد أبو الفرج العشي : المرجع السابق ص ١٥١ ، ١٥٣ ، ١٥٤

Seyrig: Flacons? Grenades? Eolpiles? syria XXXVI, 1,2, p.81.

(٣٢) Sauvaget: Flacons ou Grenades à feu

grégois, 1949. P.525; 101

محمد أبو الفرج العشي : المرجع السابق ص ١٥١

كذلك يزخرف الجلة الثانية (شكل ١٥٢) زخارف لوزية الشكل مرتبة في أسطر دائرية وبينها دوائر صغيرة منشورة . نجد في هذا بداية لاستخدام مثل هذه العناصر اللوزية والدوائر مع بعض التطور في جمل المجموعة الثالثة ، فضلا عن أن زخارف جلة سامرا منفذة بضغطها في القالب أيضا كما في جمل هذه المجموعة . ويتكون بدن الجلة من جزائين ضغط كل مهنا في قالب ، ثم ألصقا معا حيث يظهر مكان اللصق عند منتصف البدن .

ويمكن تأريخ الجلل التي عثر عليها في حفائر سامرا بفترة ازدهار هذه العاصمة من سنة ٨٣٦ الى سنة ٨٨٣ م . ولذا فانه يبدو من الراجح أن تكون صناعة مثل هذه الأواني بشكل الجلل قد انتقلت الى مصر على عهد الدولة الطولونية ، حيث نعلم أن أحمد ابن طولون مؤسس هذه الدولة قد استقدم من سامرا المهندسين والجصاصين والصناع وحتى الملهين (أصحاب اللهو) الى القطائع عاصمة ملكه في مصر ليجعلها تضاهي عظمة حاضرة الخلافة .

وبذا نستطيع أن نرجع أقدم جمل المجموعة الأولى لاسيما النوع الكروي الرماني الشكل - الى نهاية القرن التاسع والقرن العاشر الميلادي على الأرجح لصلته بأشكال الجلل الكروية الشكل في سامرا . أما باقي هذه المجموعة فيمكن نسبتها الى القرن الحادي عشر ، وربما يرجع بعضها الى القرن الثاني عشر وفقا لأسلوب الخط في الكتابات على بعض هذه الجلل كما سبق أن ذكرنا .

وتؤيد الزخارف على هذه الجلل هذا التأريخ ، فنجد الصلة واضحة بين الزخرفة التي تشبه شكل قشر السمك ، ونجدها مرتبة في خطوط مائلة متوازية (أشكال ٤ ، ١٠) وبين الزخارف المشابهة في خزف سامرا والتي تتألف من دوائر صغيرة بكل منها نقطة سميكة ، نجدها تملأ المناطق الهندسية على هذا النوع من الخزف . ونجد كذلك في الخزف الطولوني زخرفة تتألف من نقط سميكة مثلثة الشكل مرتبة في أسطر متوازية ، نجدها في مناطق محددة على باطن الأواني ، كما تزخرف ظاهر الأواني في الأرضيات حول مجموعات من الدوائر (٣٣) . ثم نجد استمرارا لهذا الأسلوب في زخارف الخزف الفاطمي في العصر المبكر وفي أسلوب رافق بن الساجي ، حيث نجد هذه الزخرفة بشكل أسطر من نقط سميكة (٣٤) .

كذلك يمكن أن نرجع أسلوب الزخرفة بخطوط متكسرة تؤلف أشكال مثلثات كبيرة ، وبعضها تحصر بينها أشكال معينة الى خزف سامرا والخزف الطولوني وخزف العصر الفاطمي المبكر (٣٥) . كذلك نجد زخرفة الشبكة التي تكون معينات وتحيط ببدن الاناء ، نجدها على قدر من الخزف يمكن تأريخه من العصر الطولوني أو بداية العصر الفاطمي (٣٦) وكذلك على قدر آخر عليه عبارة « عمل على البيطار بمصر » ، وهو من خزافي النصف الأول من العصر الفاطمي (٣٧) .

٣٣ Ali Bahgat La ceramique Musulmane de Egypt pl. 2 fig 4 pl.3 fig 1 pl.4 fig 14

(٣١) عبد الرؤوف على يوسف : خزافون من العصر الفاطمي وأساليبهم الفنية ص ٢٧١ شكل ٦٥ ، ص ٢٧٣ شكل ٦٩ - مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة ، المجلد ٢٠ العدد الثاني - ديسمبر ١٩٥٨ ، على بهجت الخزف الاسلامي المصري المرجع السابق ، لوحة ٧ ، الأشكال ١ - ٦ .

(٣٥) عبد الرؤوف على يوسف : طبق غبن والخزف الفاطمي المبكر بأشكال ٩ ، ١٥ ، ١٦ ، ٤٠ المرجع السابق ، المجلد ١٨ - الجزء الأول ، ١٩٥٦

(٣٦) القدر رقم سجل ٢٣٣٤١ بمجموعة متحف الفن الاسلامي بالقاهرة ، وعثر عليه في حفائر مركز البحوث الأمريكي بالقاهرة في الفسقاط موسم سنة ١٩٦٥ .

(٣٧) عبد الرؤوف على يوسف : خزافون من العصر الفاطمي وأساليبهم الفنية المرجع السابق ، ص ١٧٦ ، ٢٢٨ شكل ٣ - رقم سجل ١٤٨٠٤

هذا ويمكن أن نرجع الزخارف الهندسية إلى قاع الجلة (شكل ١٩) وما يضمه من أشكال تجمات سداسية ومسدسات ومعينات ومثلثات محفورة بهذا الأسلوب الهندسي البديع ، نرجعها إلى فترة متأخرة من العصر الفاطمي ، حيث نجد شبهاتها وبين الزخارف الهندسية في أسلوب الخزاف سعد في أواخر القرن الحادي عشر وفي القرن الثاني عشر الميلادي (٣٨) .

أما جمل المجموعة الثانية ذات الطلاءات الزجاجية فهي تماثل جمل المجموعة الأولى إلى حد كبير من حيث الشكل والعجينة وكثير من زخارفها سبق أن ذكرنا . هذا بينما نرى بعض زخارفها البارزة والمضغوطة في القالب قريبة الشبه من زخارف جمل المجموعة الثالثة (شكل ٢٠ ، ٢١) ، حيث تشبه زخارفها اللوزية الشكل والمنثورة على ظاهر الجلة بعض زخارف خزافنا باقي كما سبق أن رأينا (شكل ٤٢) .

وبذا تمثل هذه المجموعة الثانية من حيث أسلوب صناعتها وزخارفها حلقة وسطى تربط بين المجموعة الأولى والمجموعة الثالثة ، وهي تشبه بطلاءاتها الخضراء والزرقاء السابق وصفها ، طلاءات الأواني الخزفية ذات اللون الواحد (monochrome) ، وانتهى يرجع تاريخها إلى القرنين الحادي عشر والثاني عشر الميلاديين في النصف الثاني من العصر الفاطمي وأوائل العصر الأيوبي .

أما جمل المجموعة الثالثة ذات الزخارف البارزة فأرجح التواريخ لصناعتها هي الفترة ما بين القرنين السادس والسابع الهجري (الثاني عشر والثالث عشر الميلادي) . ويمكن تحليل زخارفها ومقارنتها بنظائرها على العمائر والتحف الإسلامية ولاسيما على الخزف . فنجد عنصر الحيتين المجدولتين بشكل العقدة ، نجده على خزف مدينة الرقة ويؤرخ من القرن ١٢م - ١٣م ، وفي زخارف خزف قاشان من القرن ١٣م . وكذلك شاع استخدام عنصر الحيات المعقودة في العصر الأيوبي لزخرفة التحف المنقولة ومنها المعادن وحتى الزجاج (٣٩) . ونجد شكل حية معقود على إحدى شبابيك القلل (رقم سجل ٧٢٨٢/١ - شكل ٥٤) وعلى قطعة أخرى نجد شكل طائر برأس آدمي وذيله بشكل تنين أو ثعبان يعض رأس الشخص ، وعلى قطعة ثالثة شكل أرنب ذيله بهيئة تنين أو ثعبان يعض جسم الأرنب (٤٠) .

ومن أمثلة التنينين المجدولين على العمائر ما كان يزخرف باب الطلسم ببغداد والذي اندثر ويرجع تاريخه إلى سنة ١٢٢١م . ويمكن اعتبار هذا العنصر الزخرفي بقية من الشارات الملكية في العراق .

ونجد أيضا حيتين بدناهما مضوران تزخران العقد النصف دائري لباب قلعة حلب ويسمى هذا الباب «باب الحيات» . ويرجع تاريخه إلى عصر الملك الظاهر غياث الدين غازي (سنة ١٢٠٩ - سنة ١٢١٠م) (٤١) .

(٣٨) Ali Bahgat : La ceramique Egyptienne de l'Epoque Musulmane, pl. 10, 12-14

(٣٩) J.M. Rogers: Aeolipiles Again op. cit., p.153 margine 13; The spread of Islam p.46, 1967.

(٤٠) Pierre Olmer : Les filtres des gargouletes pl. Lxii, B pl. Lx: i, c,

(٤١) د . عبد الرحمن زكي : العمارة العسكرية في العصور الوسطى بين العرب والصليبيين - ص ١٢٠ ، ١٢١ ،
المجلة التاريخية المصرية - المجلد السابع ، ١٩٥٨ م ،

J. M. Rogers : The spread of Islam. p. 46

أما النجمات السداسية فنجدها تزخرف مآذن جامع الحاكم بأمر الله وعلى قطع من الخزف ذى البريق المعدنى الفاطمى مع نجمات خماسية أيضا من القرنين ١١ - ١٢ م. ونجد النجمات السداسية أيضا فى زخارف الأخشاب الفاطمية، واستمرت فى العصر الأيوبرى حيث نجدها فى زخارف جانب من تابوت خشبى من ضريح الامام الشافعى محفوظ بمتحف الفن الاسلامى، ويرجع تاريخه الى عصر السلطان صلاح الدين الأيوبرى (٥٧٤هـ - ١١٧٨م). كما نجد النجمة السداسية أيضا فى زخارف شبك من ضريح السيدة نفيسة يؤرخ بحوالى سنة ١٢٤٠م من أواخر العصر الأيوبرى (شكل ٥٣). كذلك استخدمت النجمة السداسية فى زخرفة الدراهم الأيوبية.

أما المناطق البيضضاوية التى ينتهى طرفاها بشكل شرفة وما بها من زخارف نباتية أو أوراق ثلاثية أو أوراق مثقوبة الوسط فقد سبق أن أشرنا الى ما ذكره الأستاذان «ريس وبولسن» من وجود شبه بينها وبين زخارف الخزف الدقيق الصنع المرسوم بالأسود والأزرق تحت طلاء شفاف، والذى يرجع الى القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى) وأمثلة ذلك كثيرة بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة.

هذا بالإضافة الى الوريدات السداسية والثمانية والوريقات، والأشكال الهندسية البسيطة بشكل المثلث والمعين والسدس والشكل الخماسى، والجوامات اللوزية الشكل وأشكال الميديات السابق الإشارة إليها، كل هذه الأشكال وما بها من زخارف نعرفها فى أواخر العصر الفاطمى وفى العصر الأيوبرى.

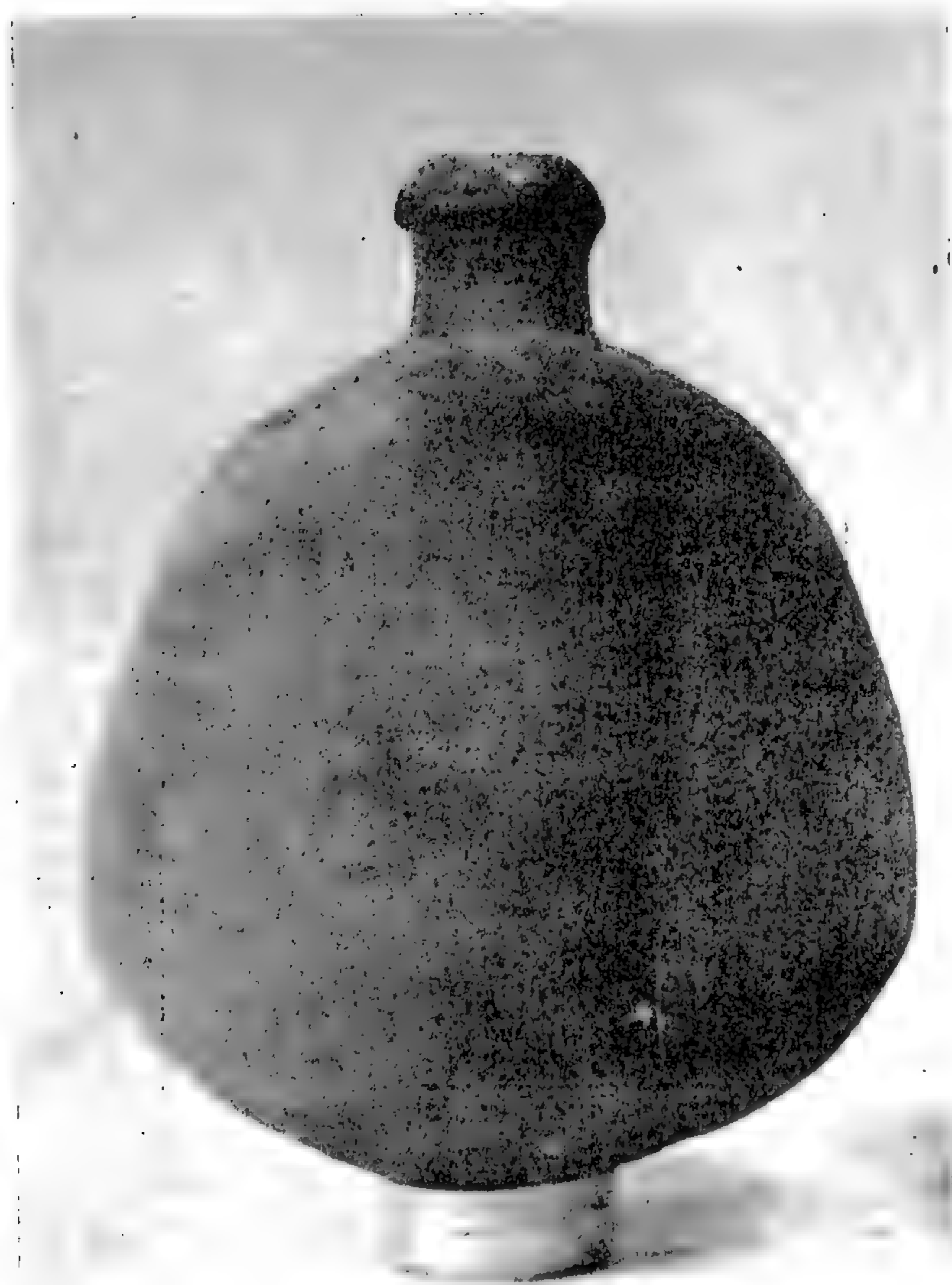
أما الطواويس الرشيقة التى شاع استعمالها فى زخارف جمل «ابن باقى» و «يوسف» و «محمد» فهى على قدر من التحوير يمكنها من نسبتها الى أواخر العصر الفاطمى والعصر الأيوبرى أيضا وتوجد مثيلات لها تزخرف أوانى الخزف الدقيق الصنع السابق ذكرها (شكل ٥٥) بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة. وينطبق هذا القول على رسم الأرنب أو الغزال الذى ينظر الى الخلف على جلة «باقى» بمتحف فيكتوريا وألبرت السابق ذكرها.

ثم تجيء الكتابات على جمل هذه المجموعة والتى سبقت الإشارة إليها لتضيف دليلا آخر الى الأدلة السابقة لنسبة هذه المجموعة الى القرنين الثانى والثالث عشر الميلاديين وتبين صلتها الوثيقة بالطراز المصرى.

هذا ونكتفى حاليا بهذا القدر من دراسة أشكال وزخارف وصناع هذه المجموعات من الجمل ومحاولة تأريخها وترجيح نسبة صناعتها الى مصر. وأرجو أن اتبع هذا المقال بمقال آخر لمحاولة تفسير استعمالات هذه الأوانى التى غلب على تسميتها اسم جمل أو قوارير النفط.



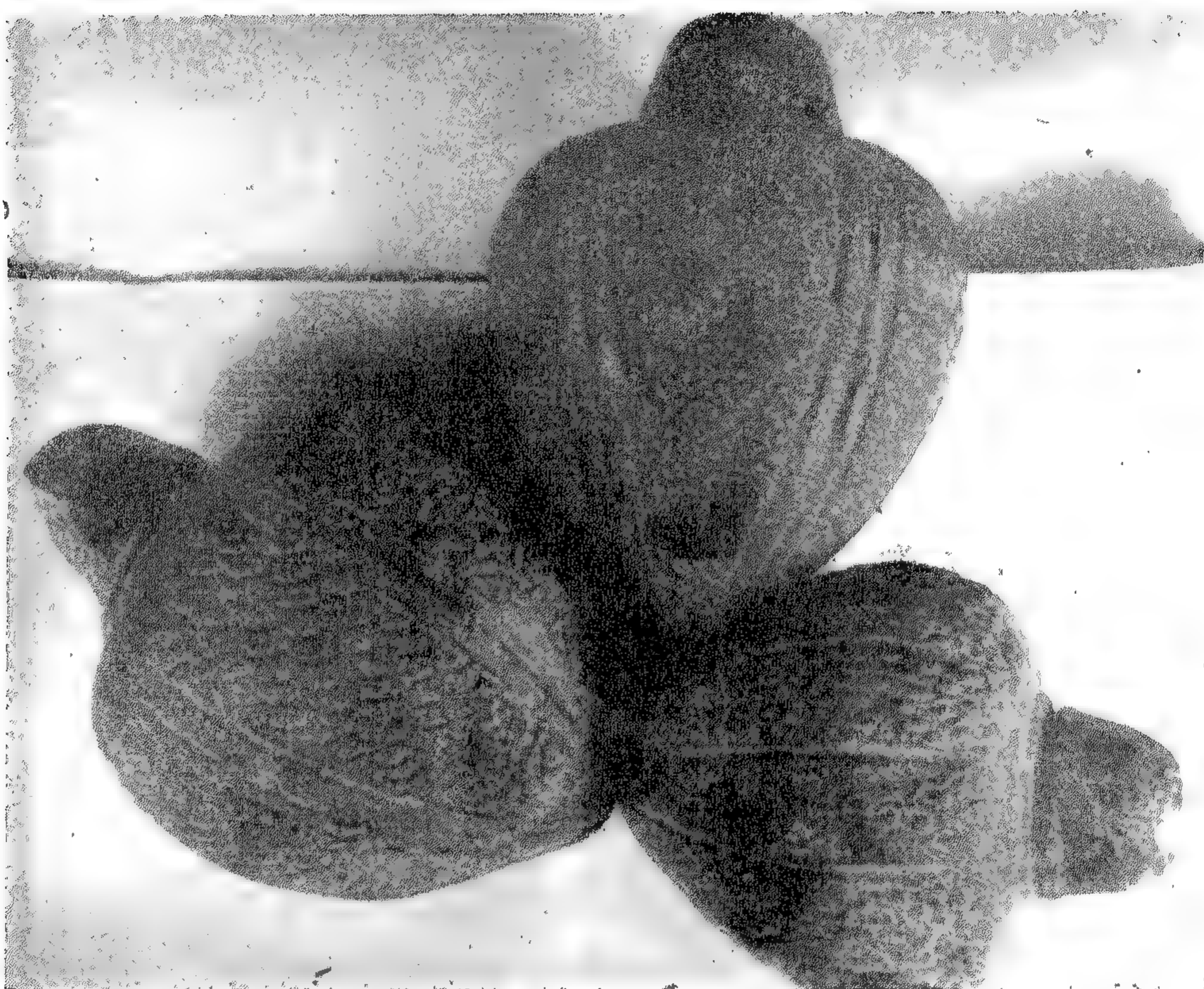
شكل (١)



شكل (٢)



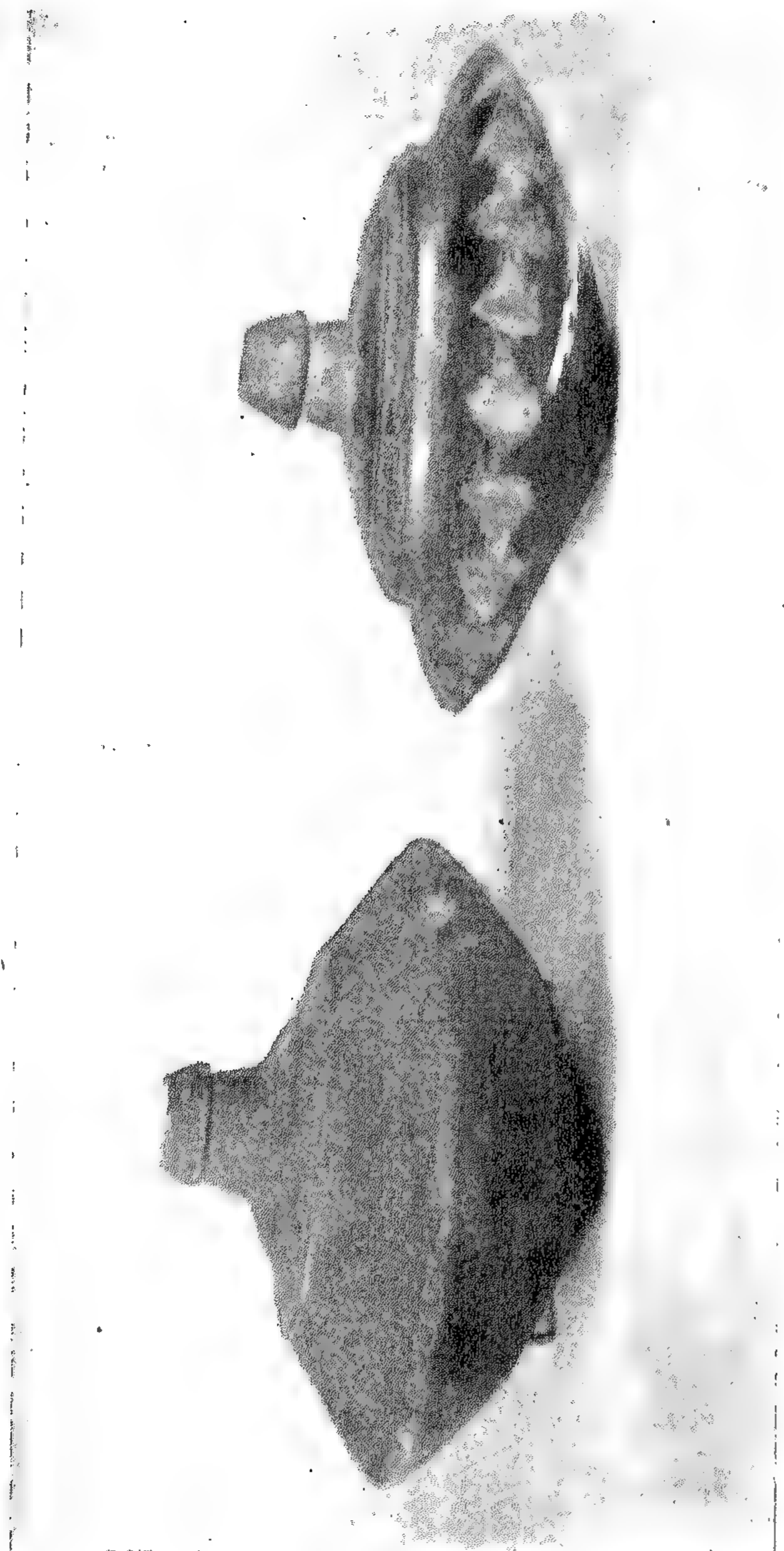
شكل (٢)



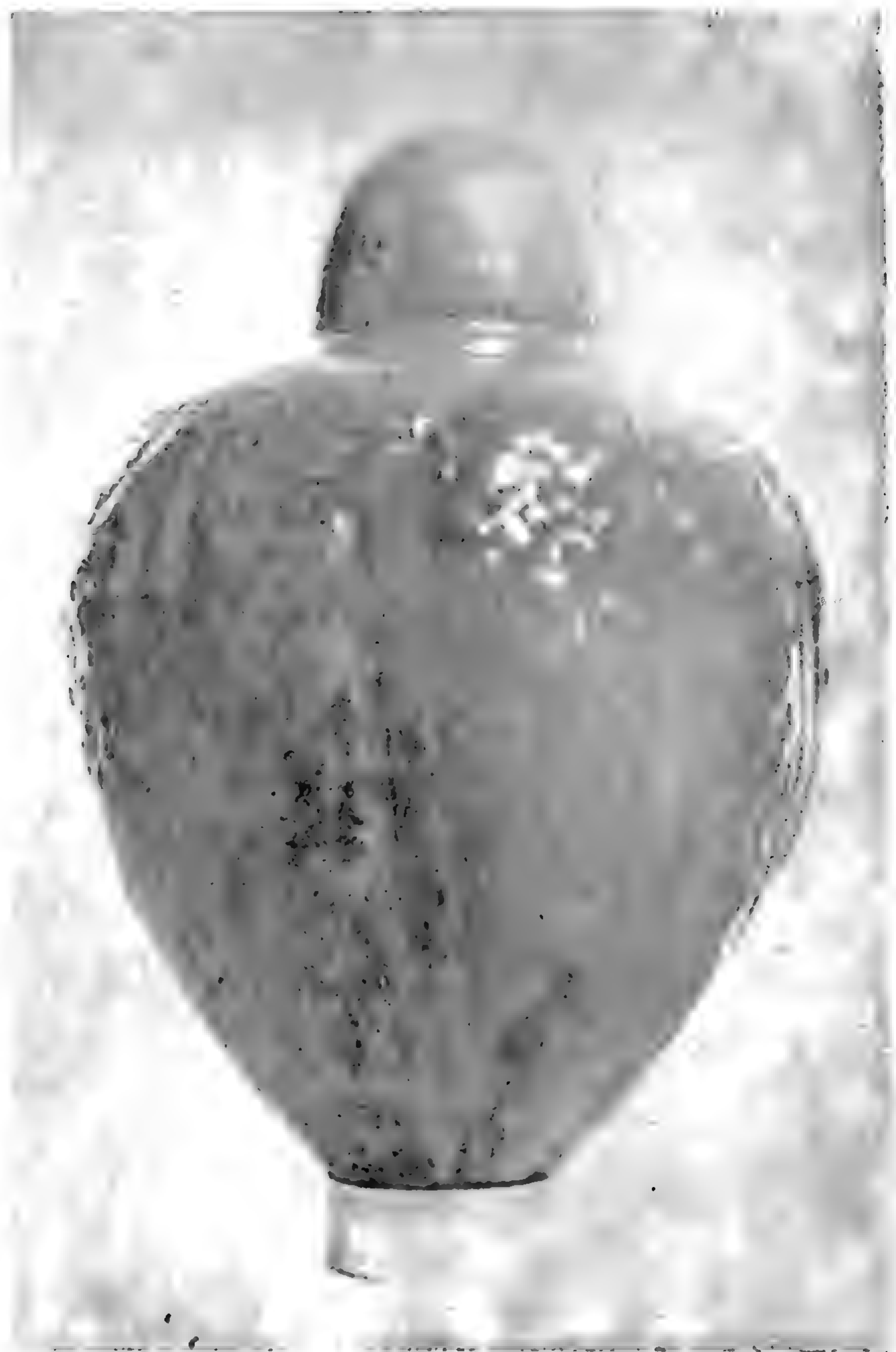
شكل (٤)



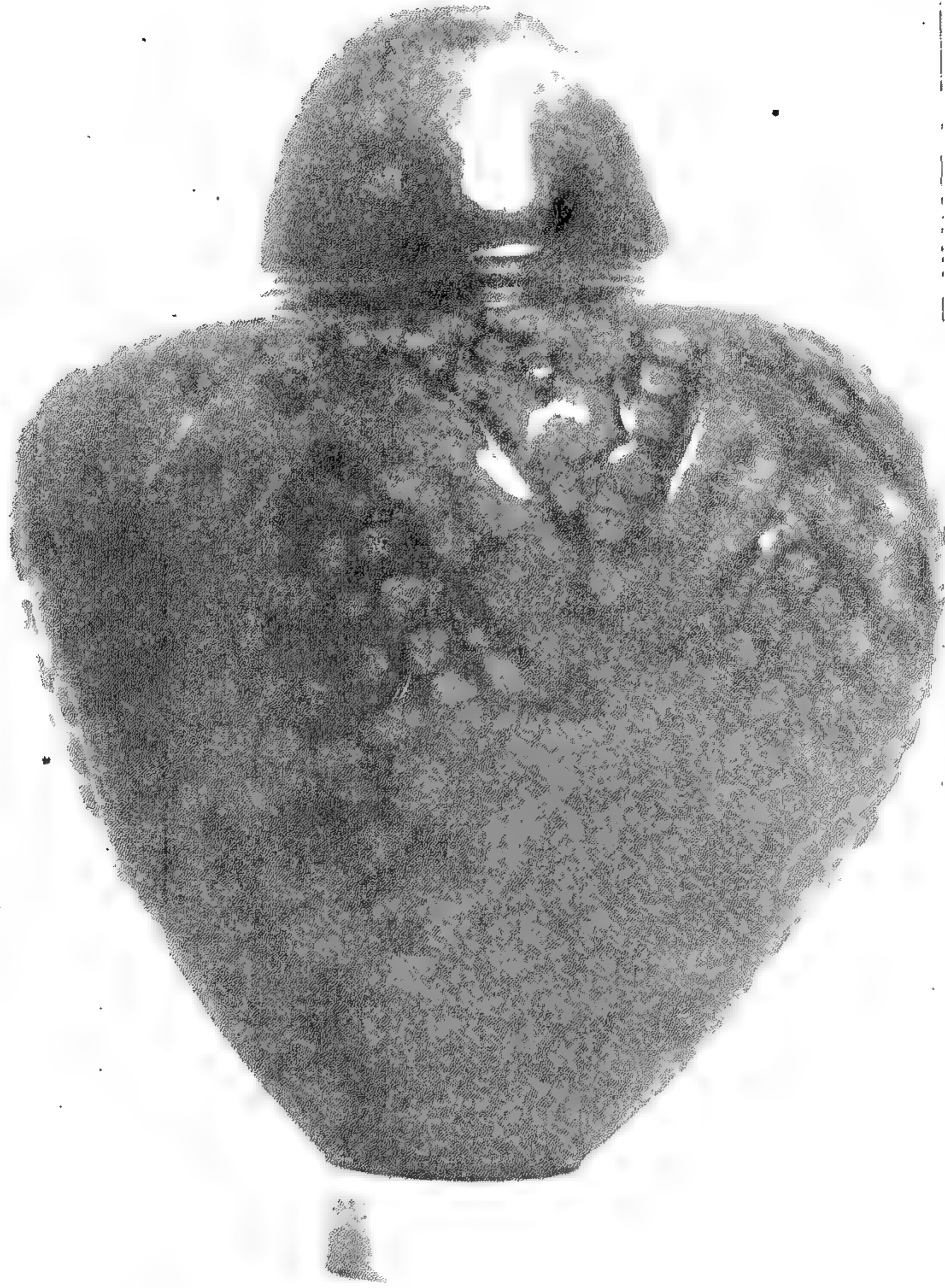
شكل (٥)



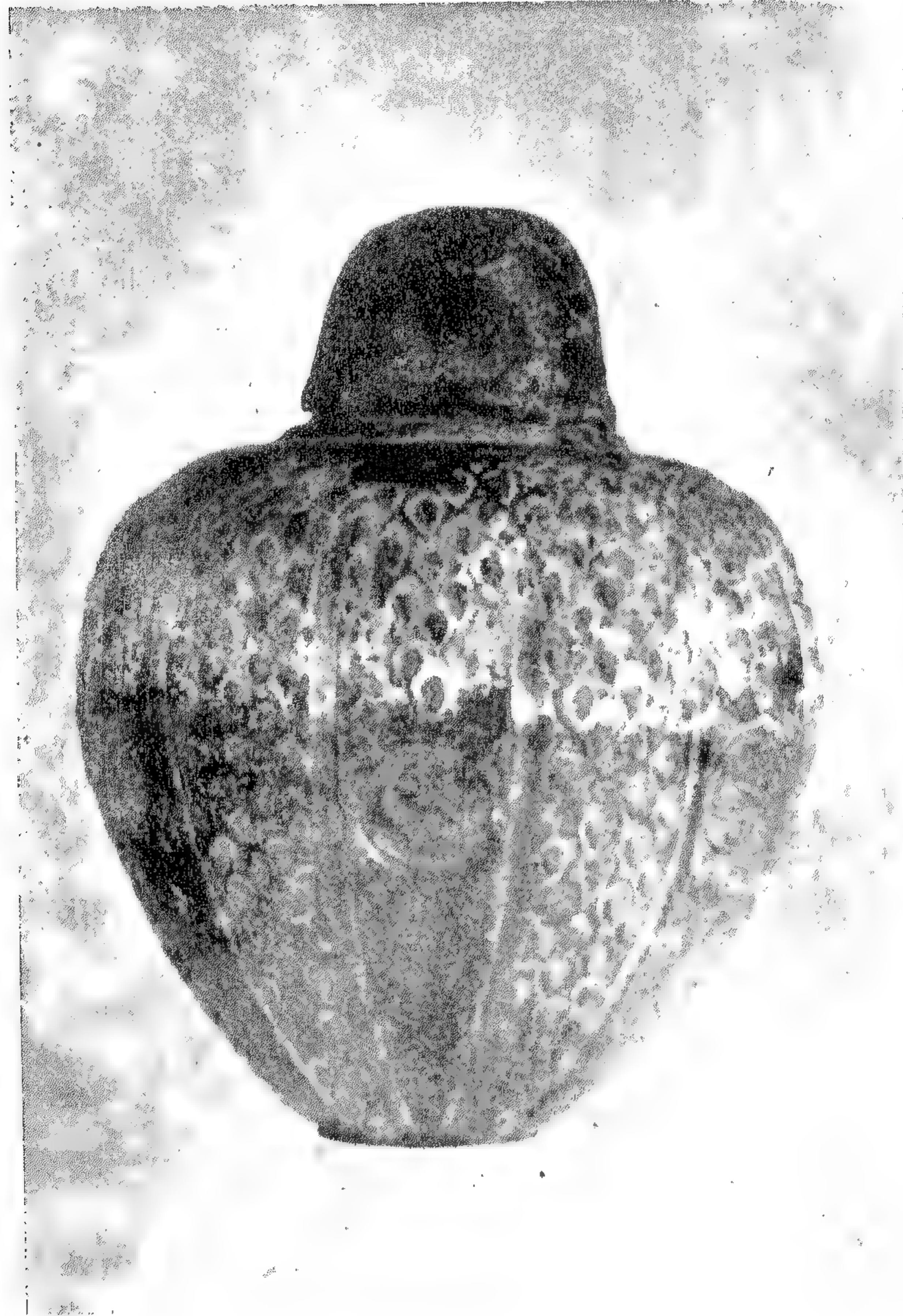
شكل (٦)



شكل (٧)



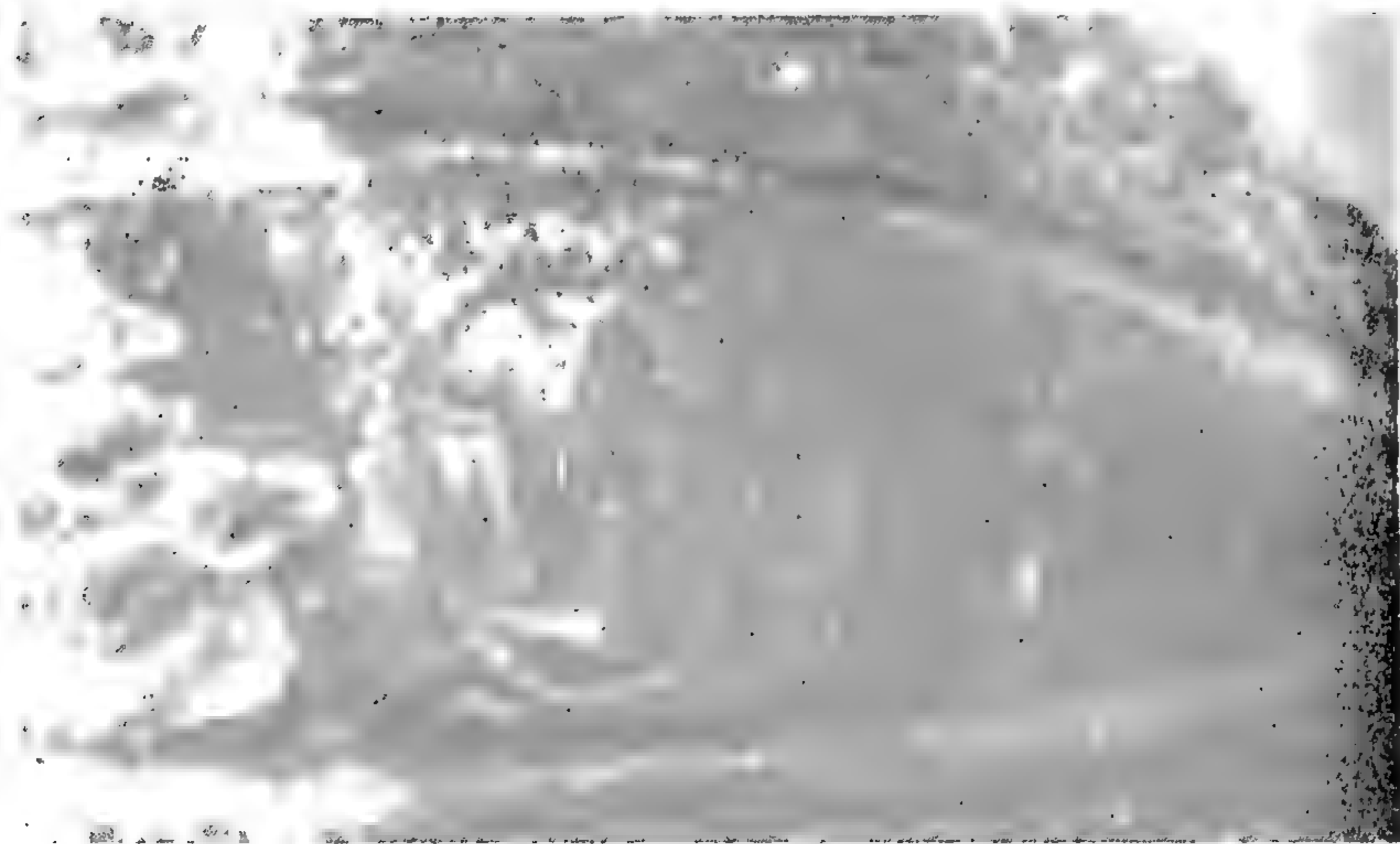
شكل (٨)



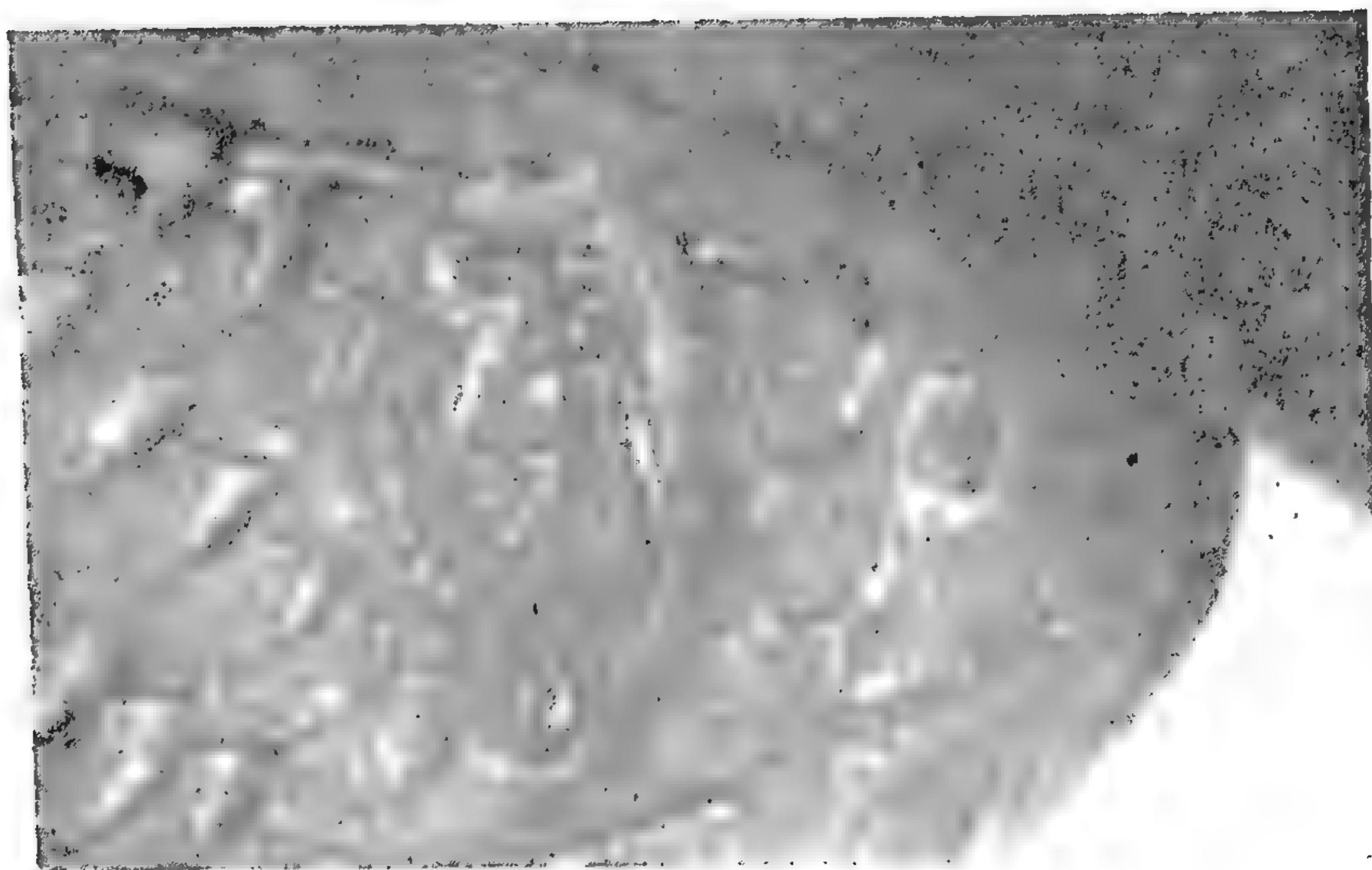
شكل (٩)



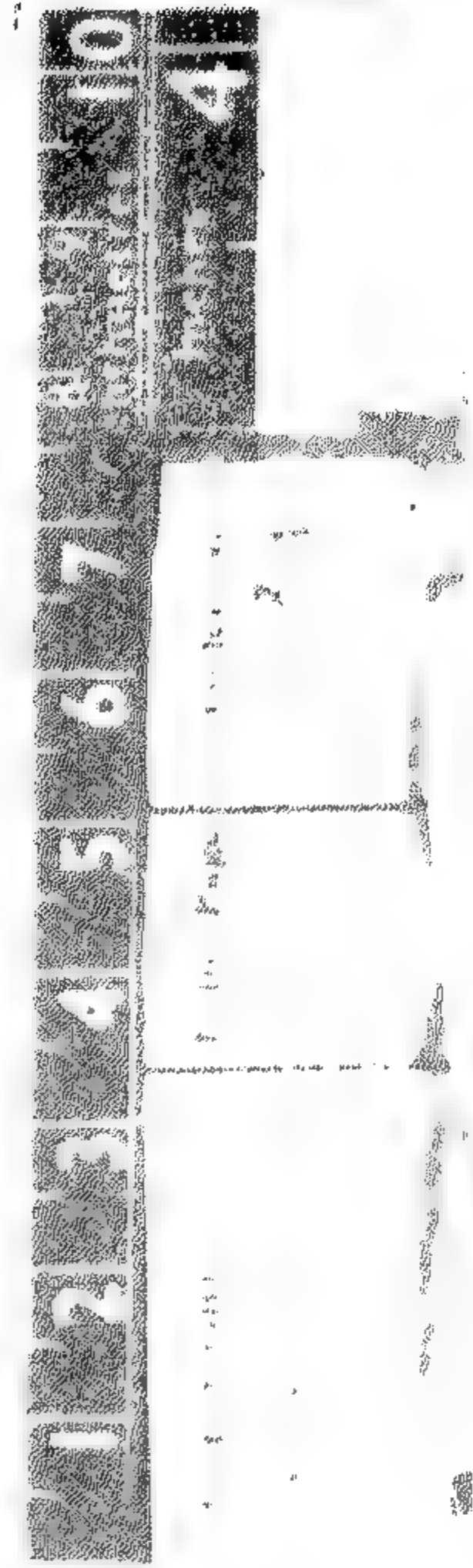
شكل (١٠)



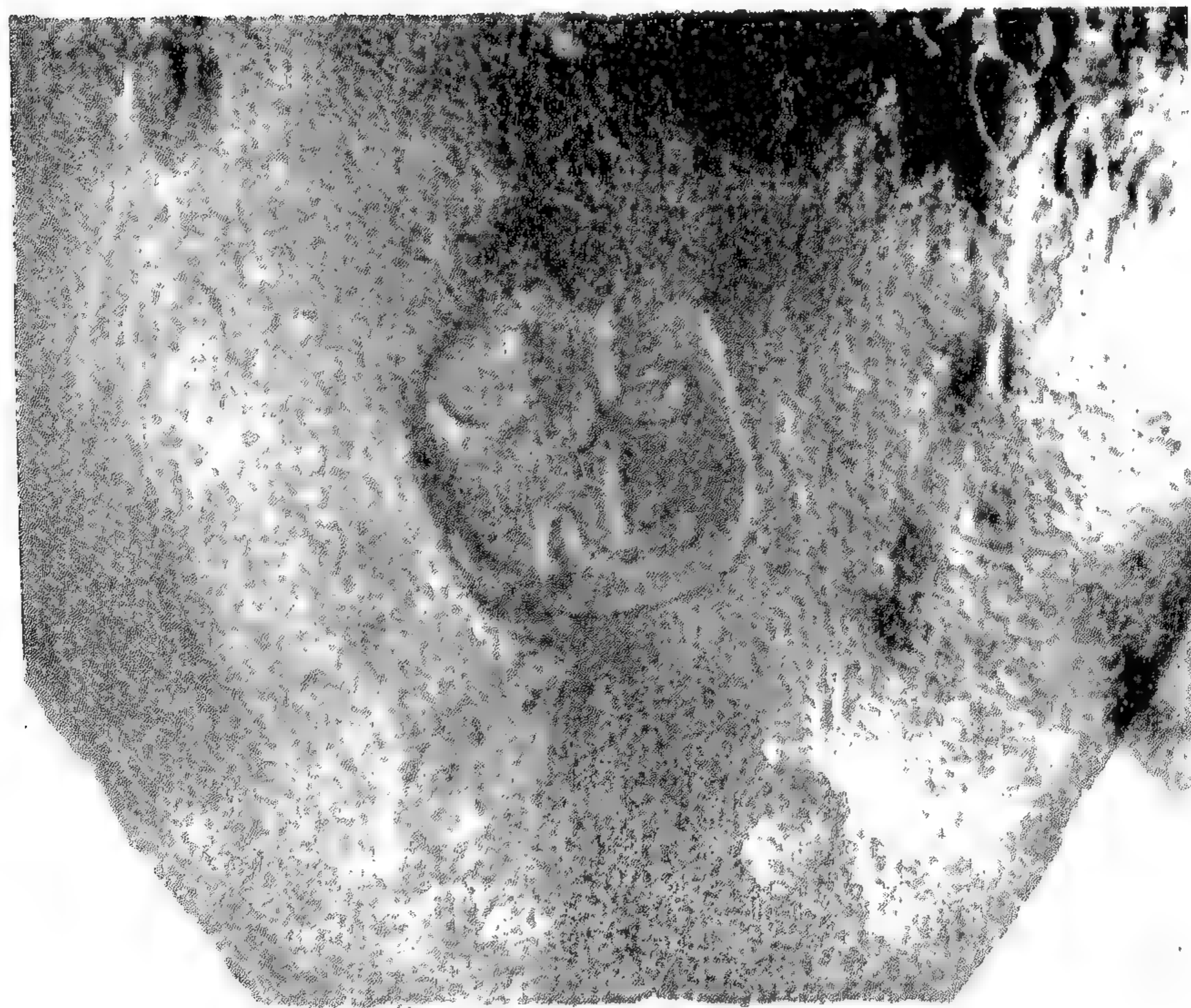
شكل (١١)



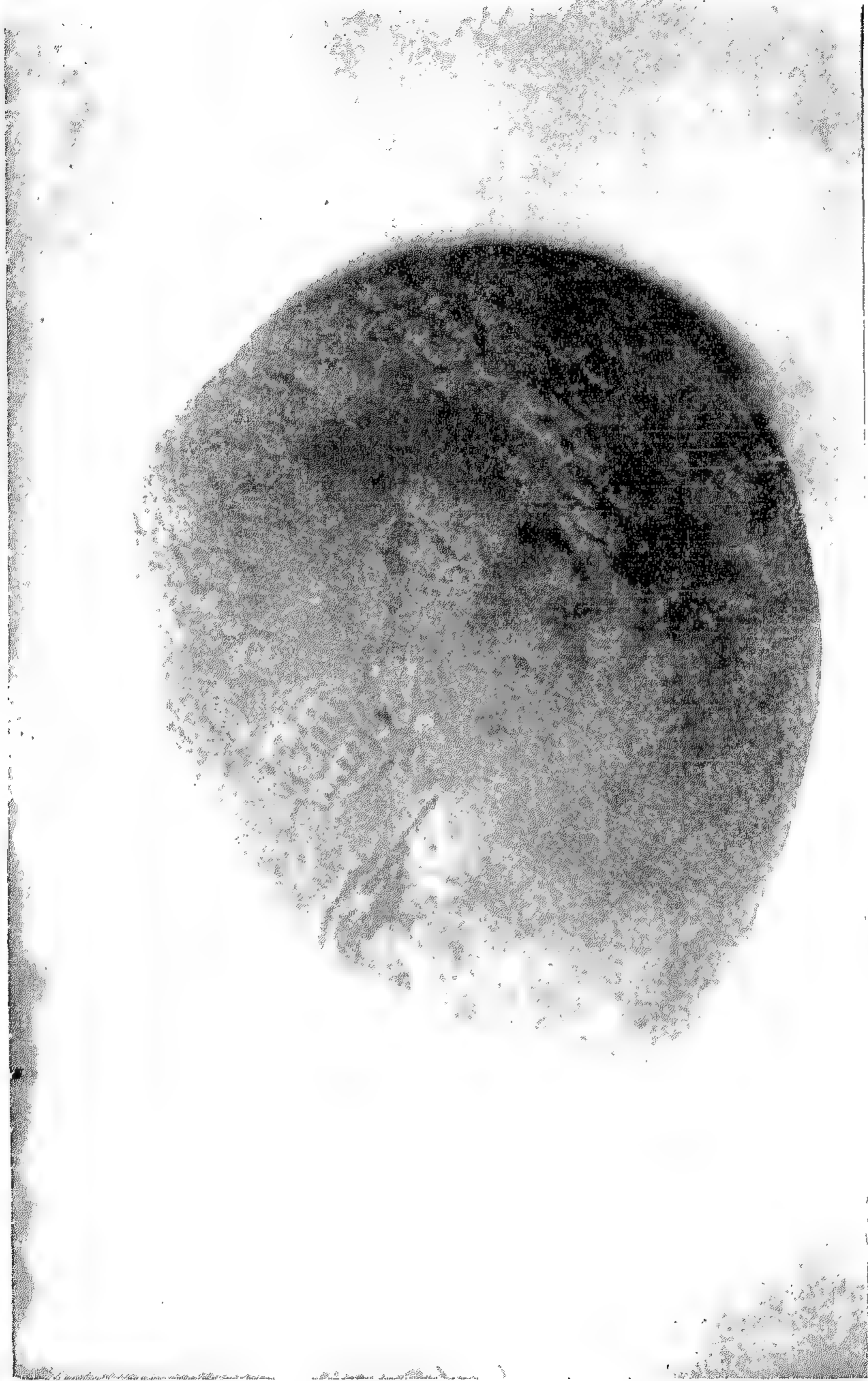
شكل (١٢)



شكل (١٣)



شكل (١٣ ب)



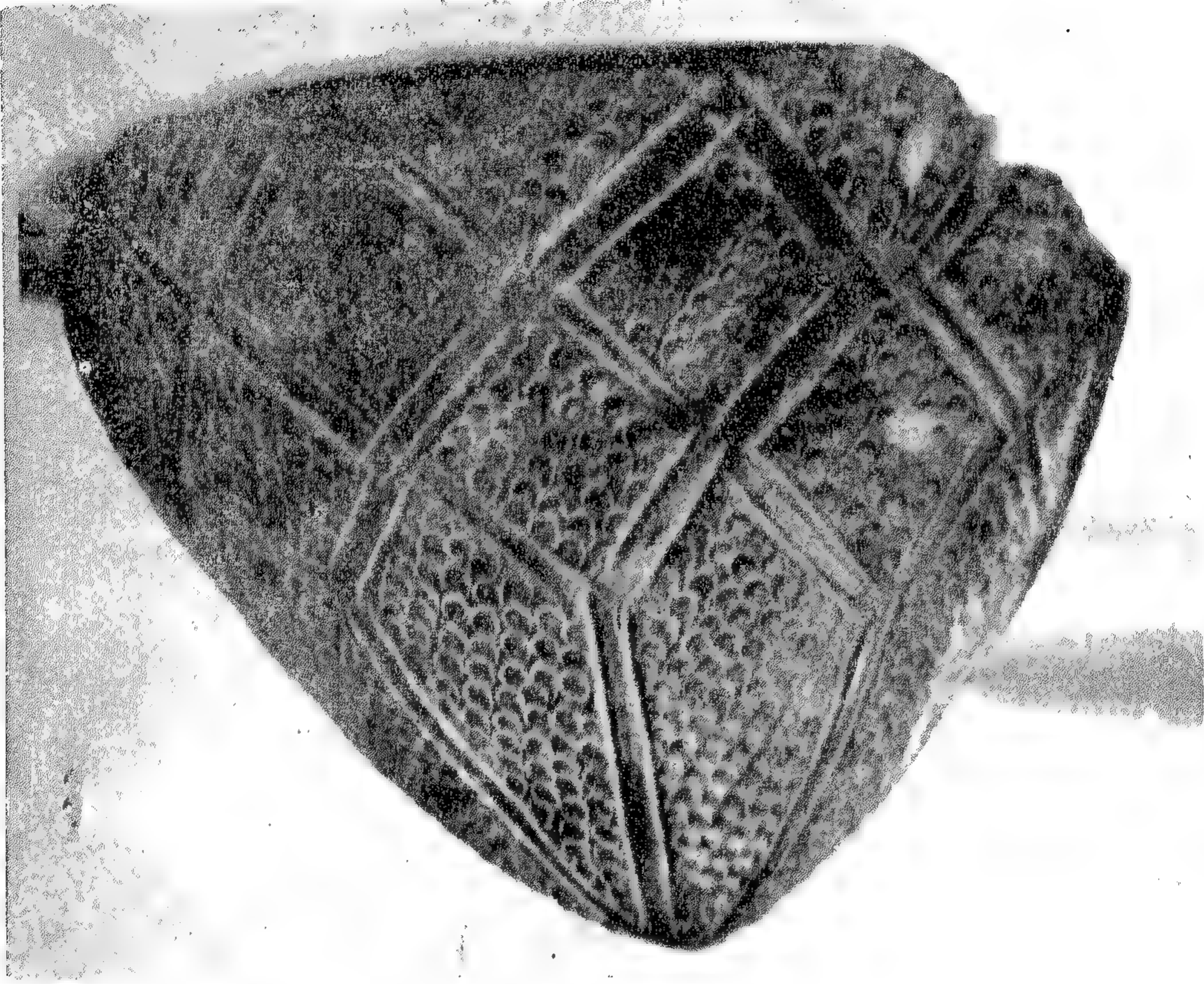
شكل (١٤)



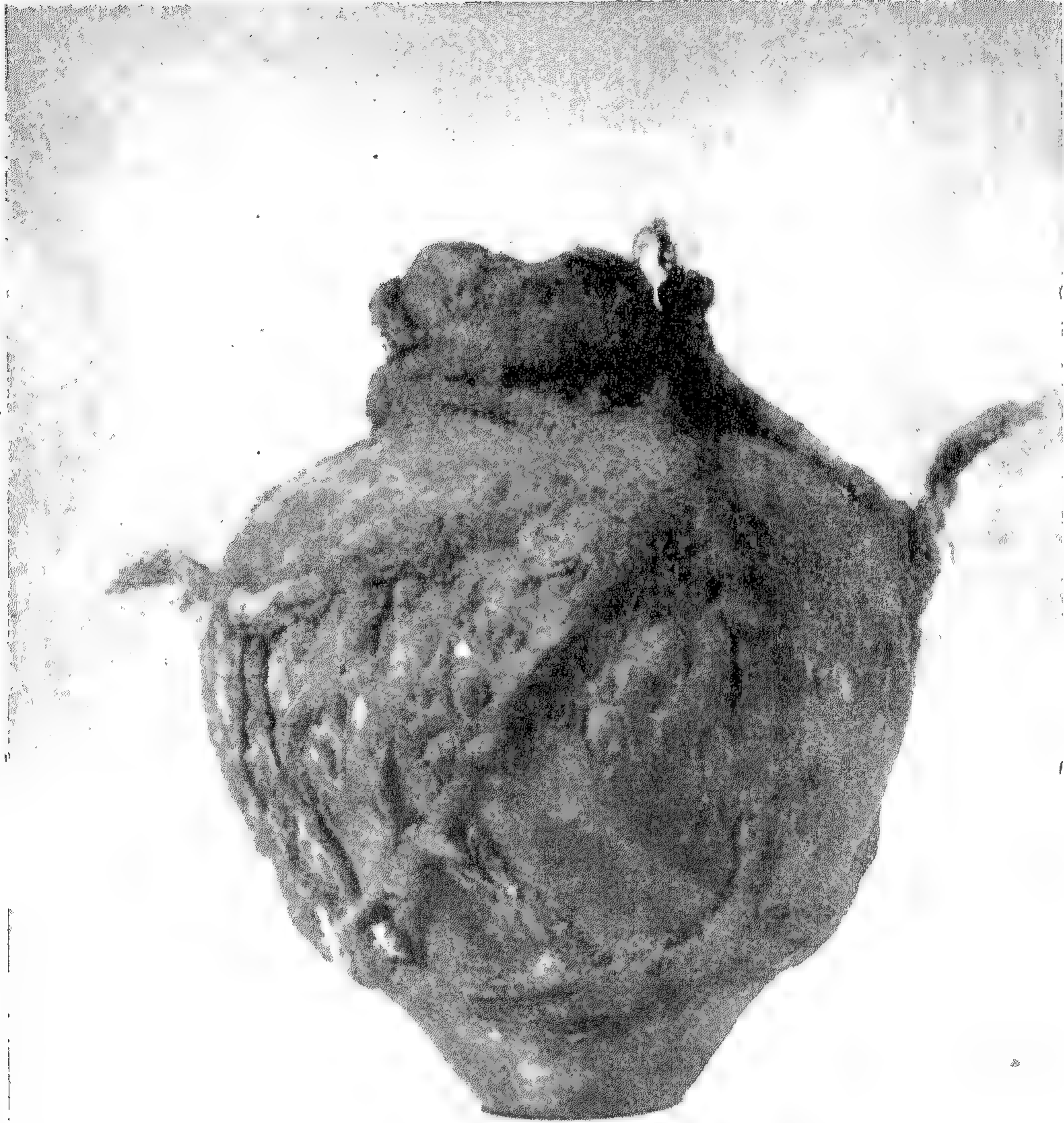
شكل (١٥)



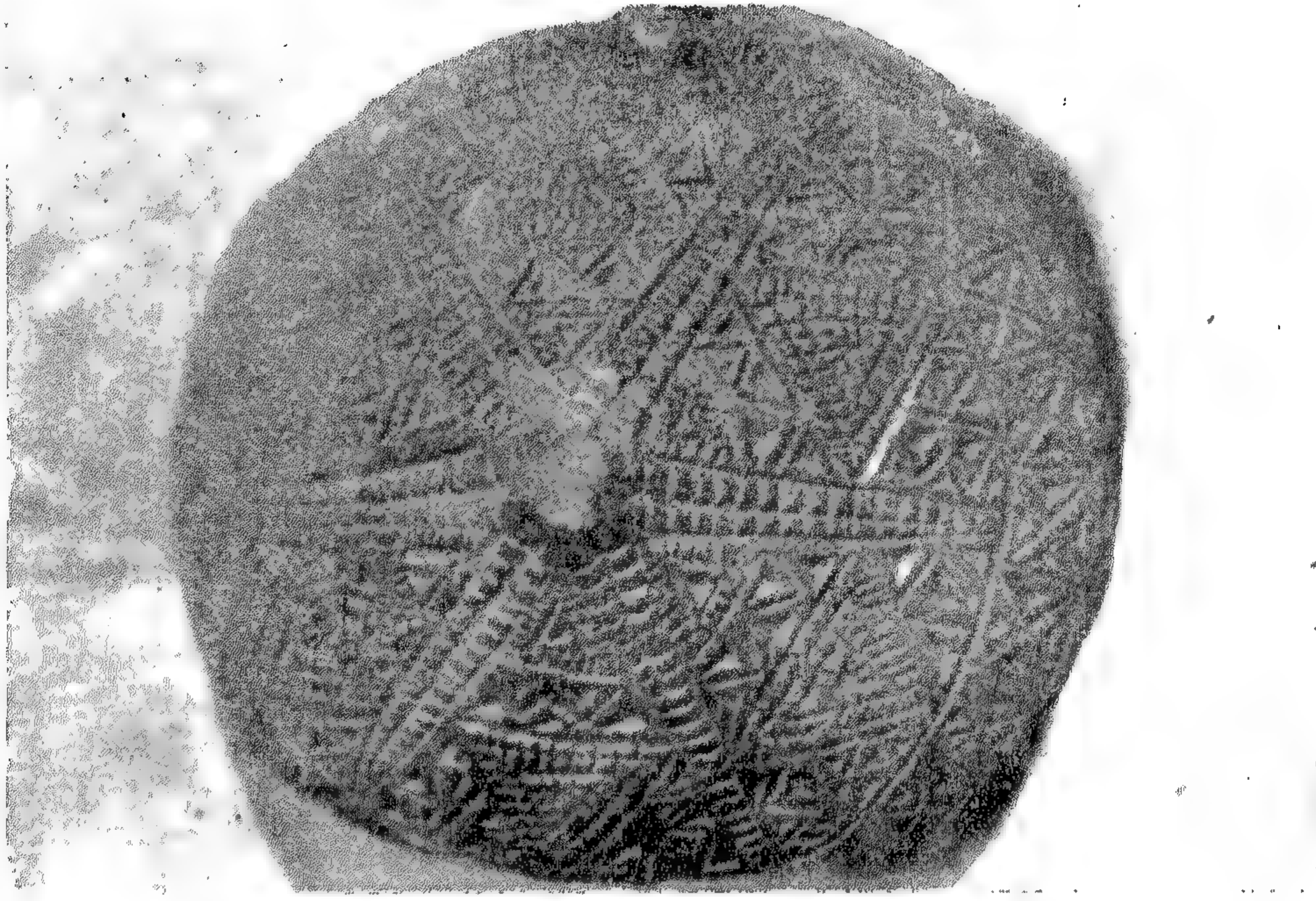
شكل (١٦)



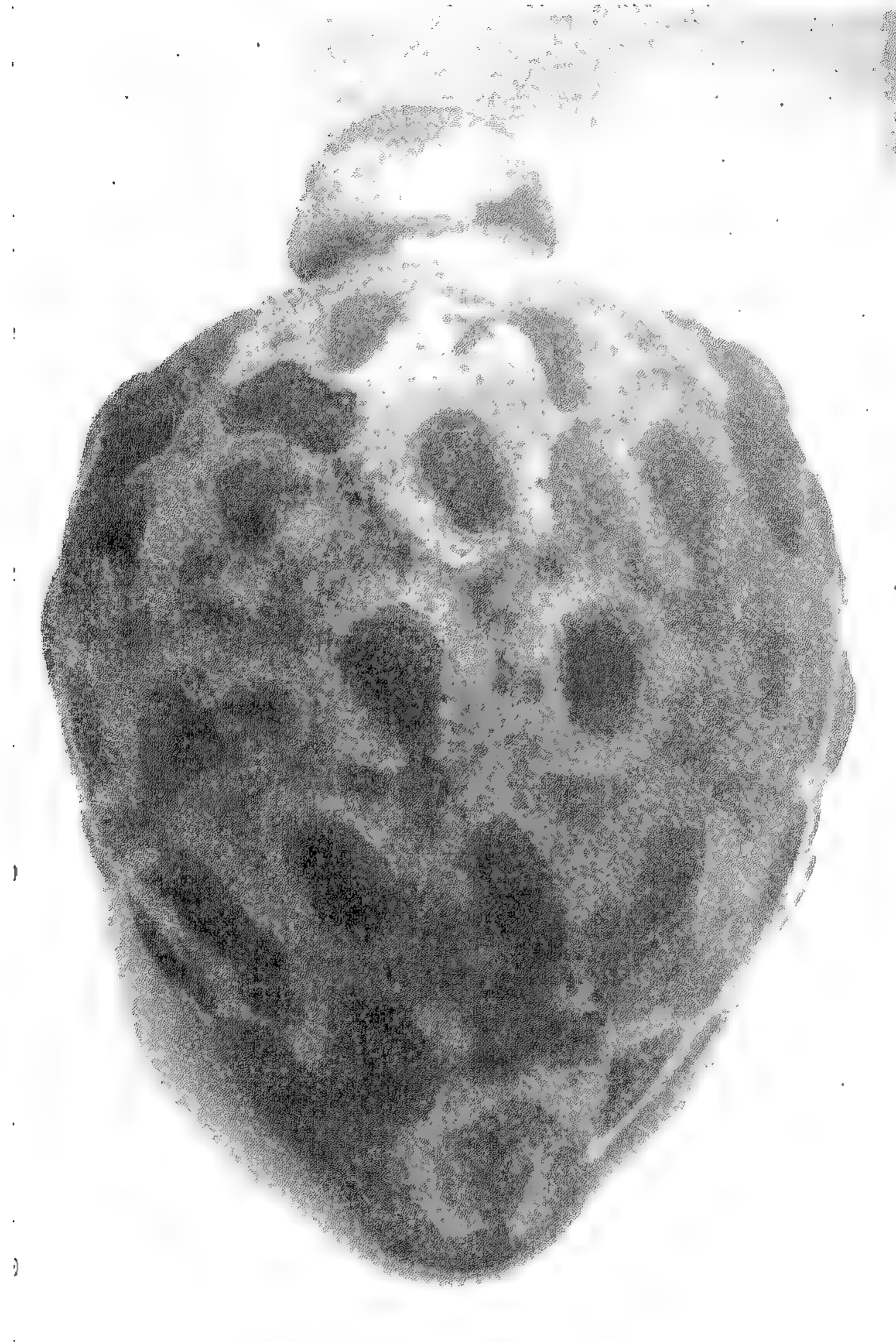
شكل (١٧)



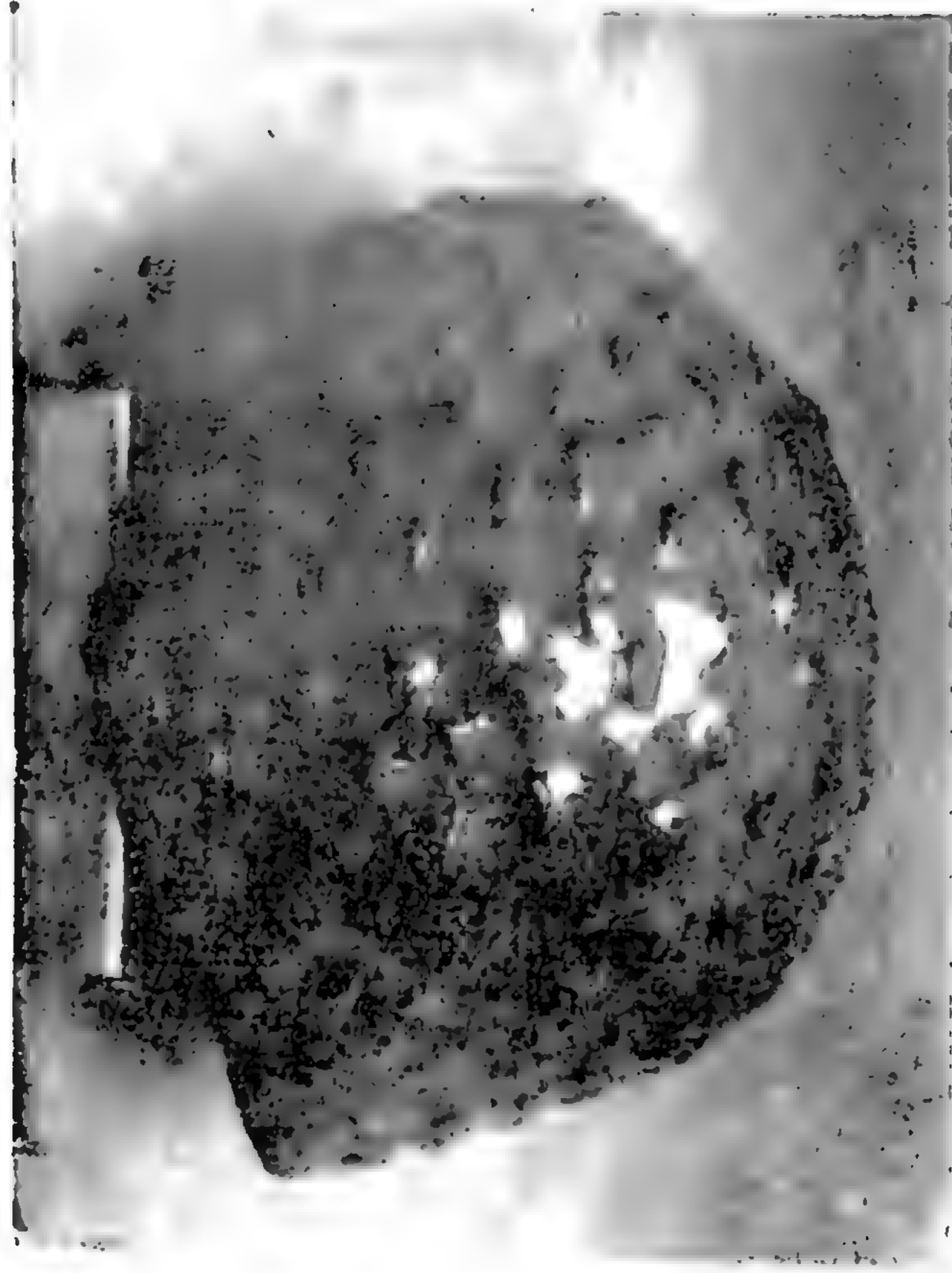
شكل (١٨)



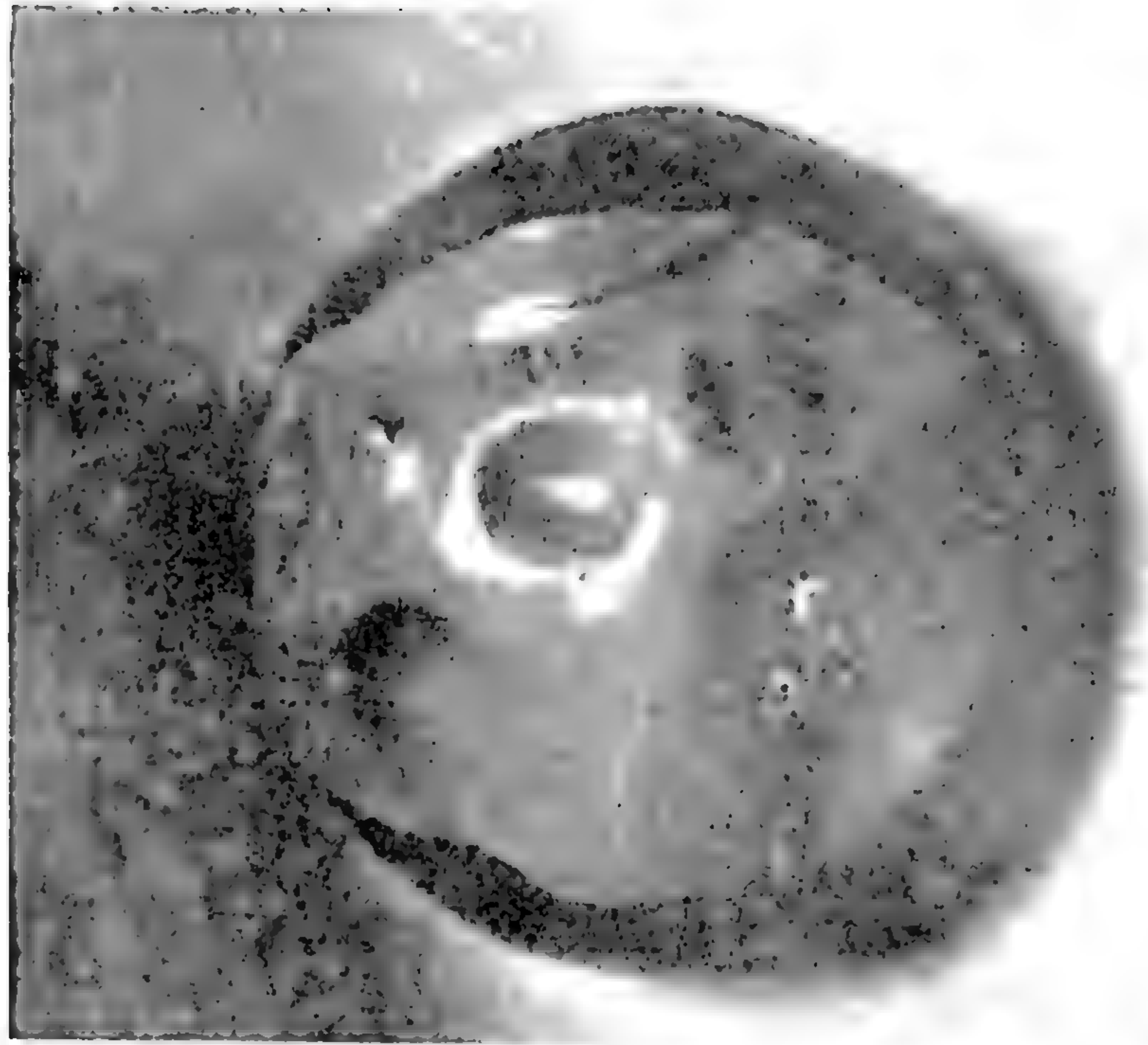
شكل (١٩)



شكل (٢٠)



شكل (٢١)



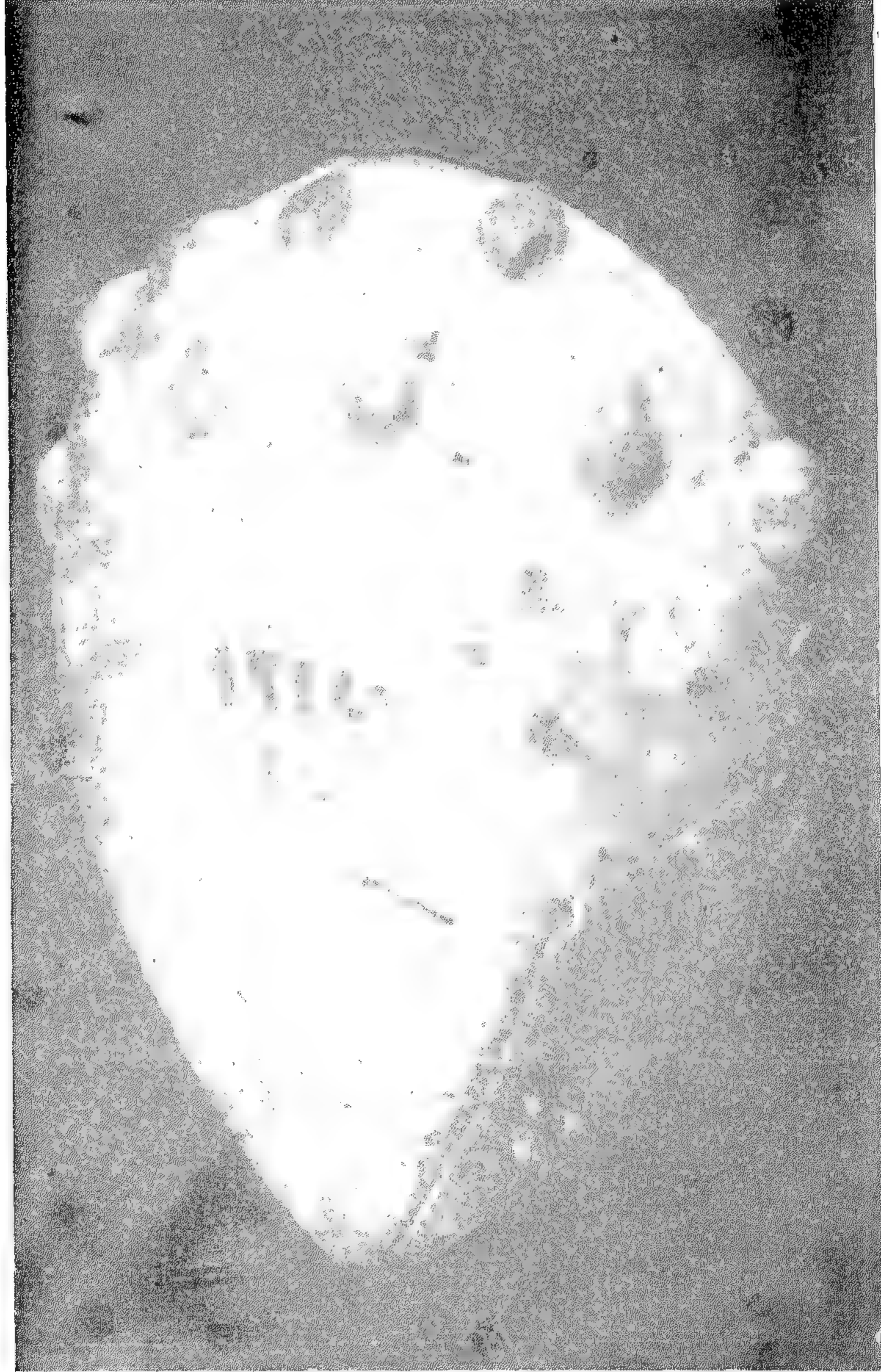
شكل (٢٢)



شكل (٢٣)



شكل (٢٤)



شكل (٢٥)



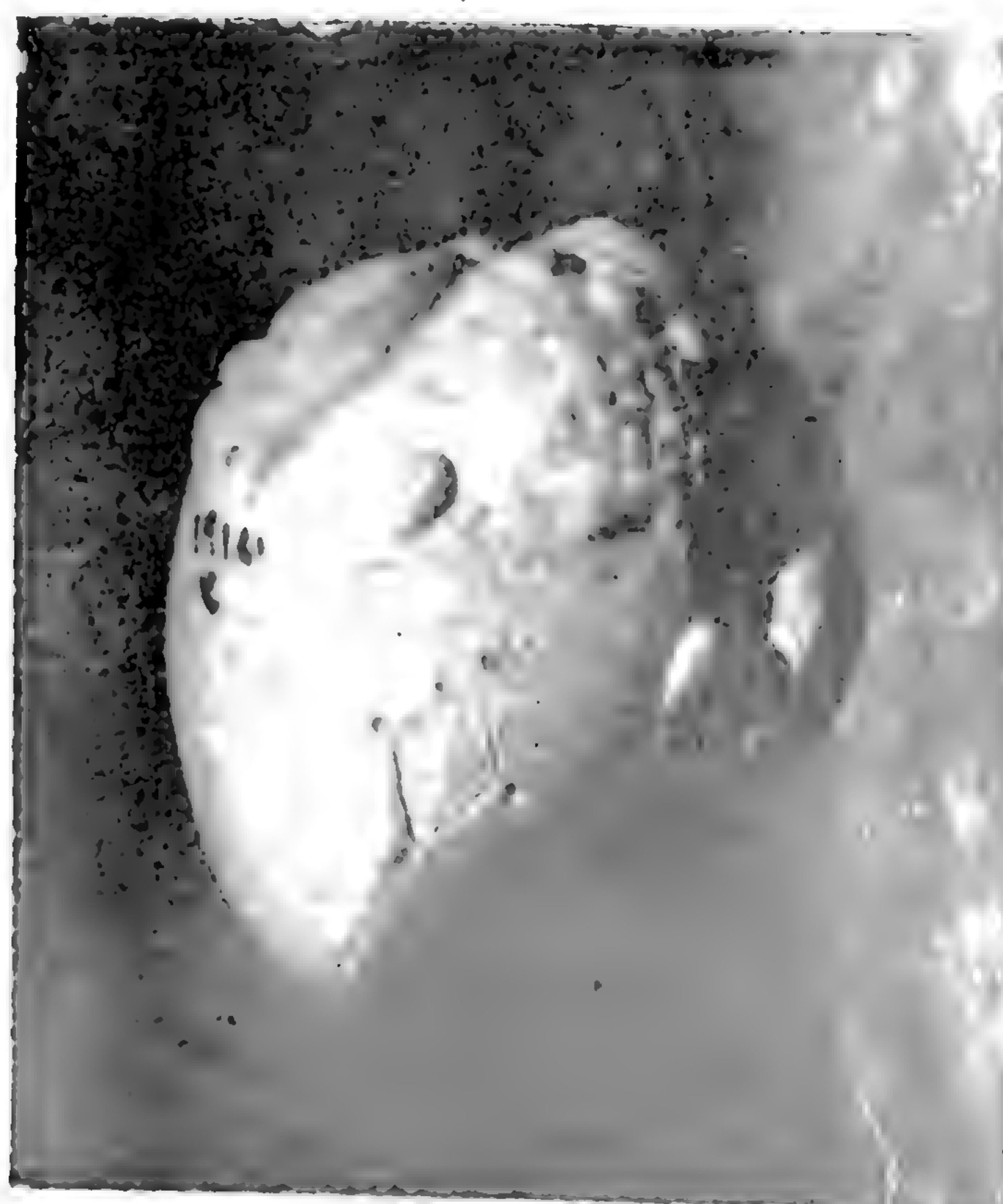
شكل (٢٦)



(شكل ٢٧)



شكل (٢٨)

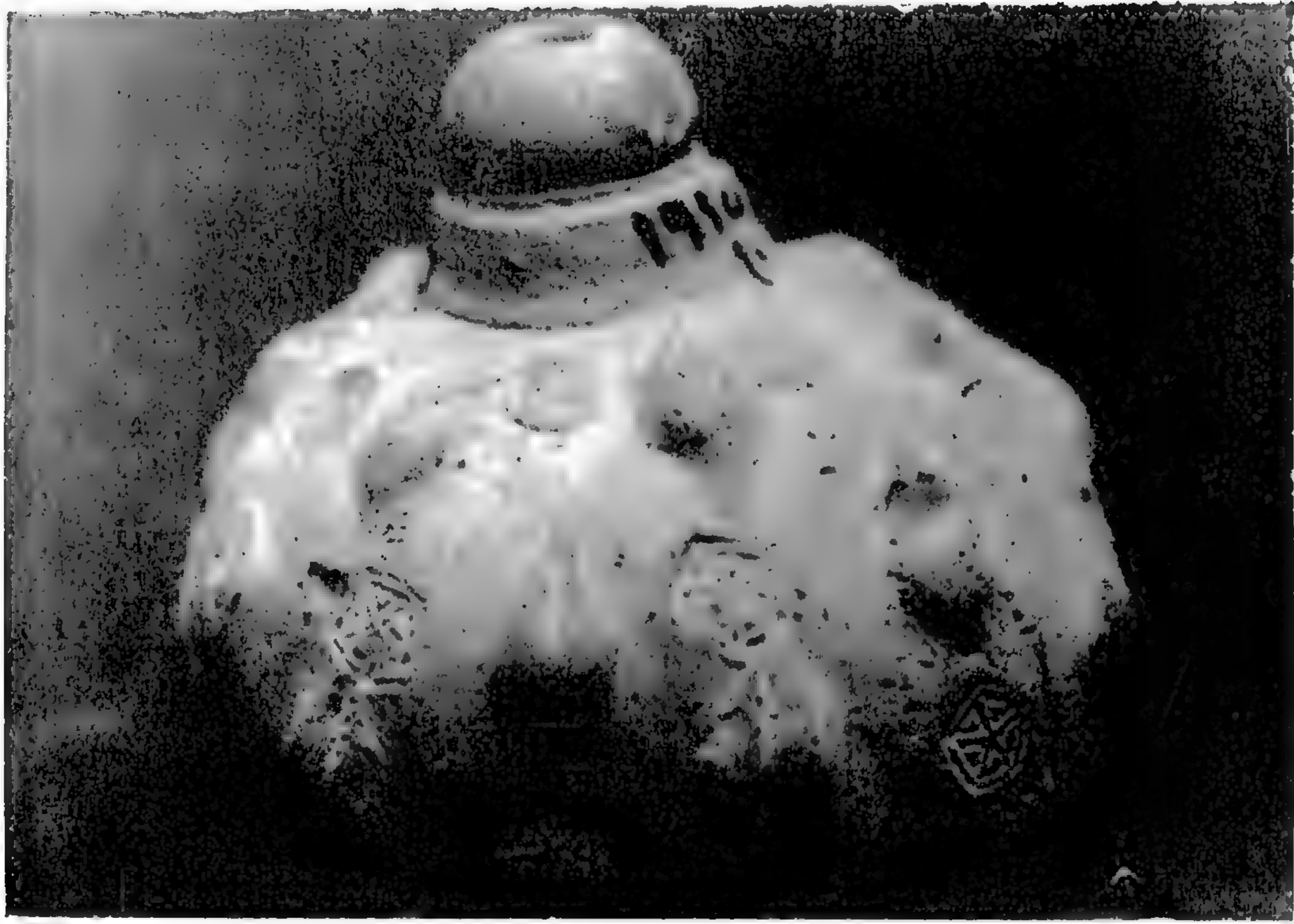


شكل (٢٩)

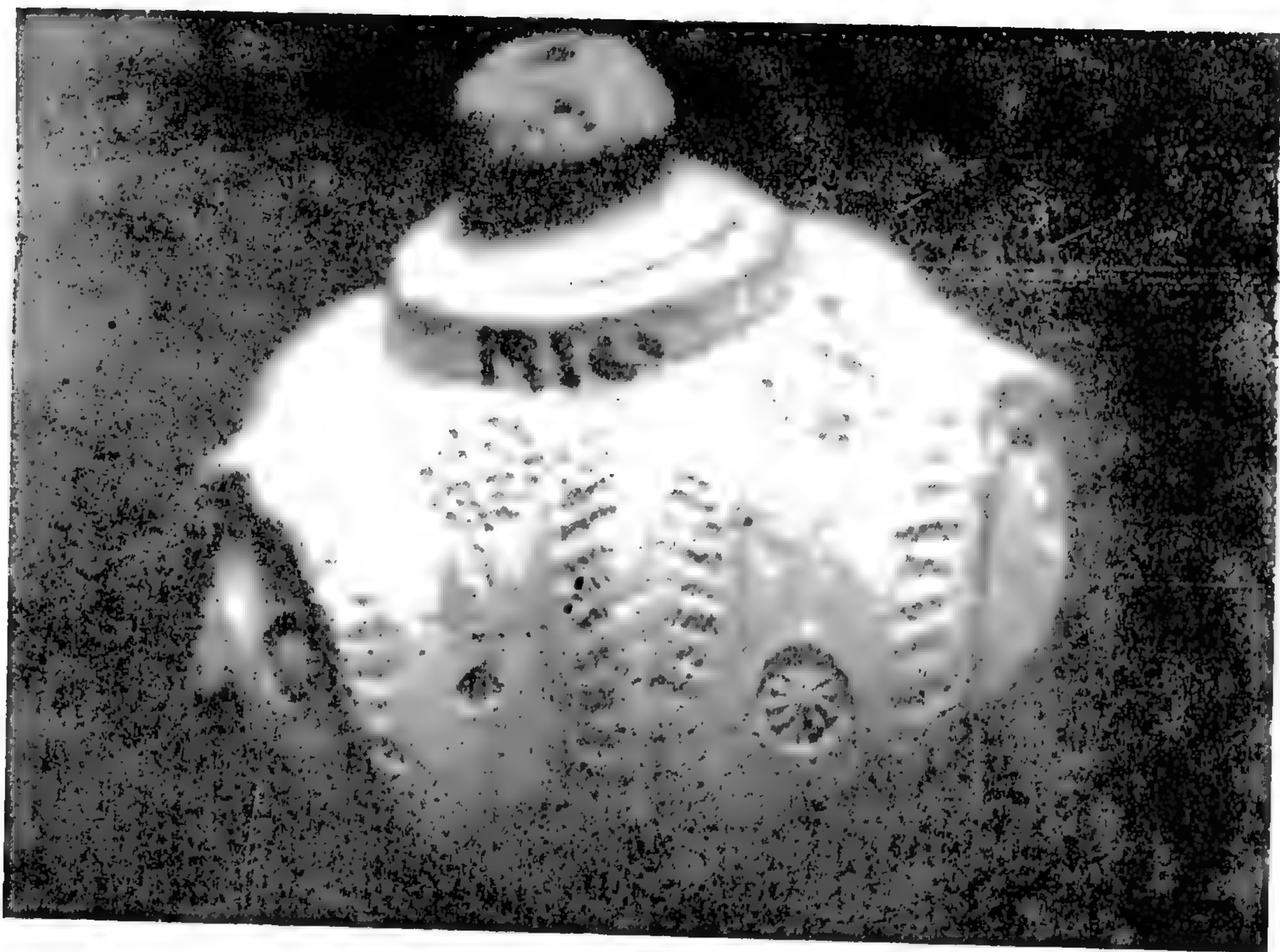




شكر (٢٠)



شكل (٣١)



شكل (٣٢)



(شكل ٢٣)



شكل (٣٤)

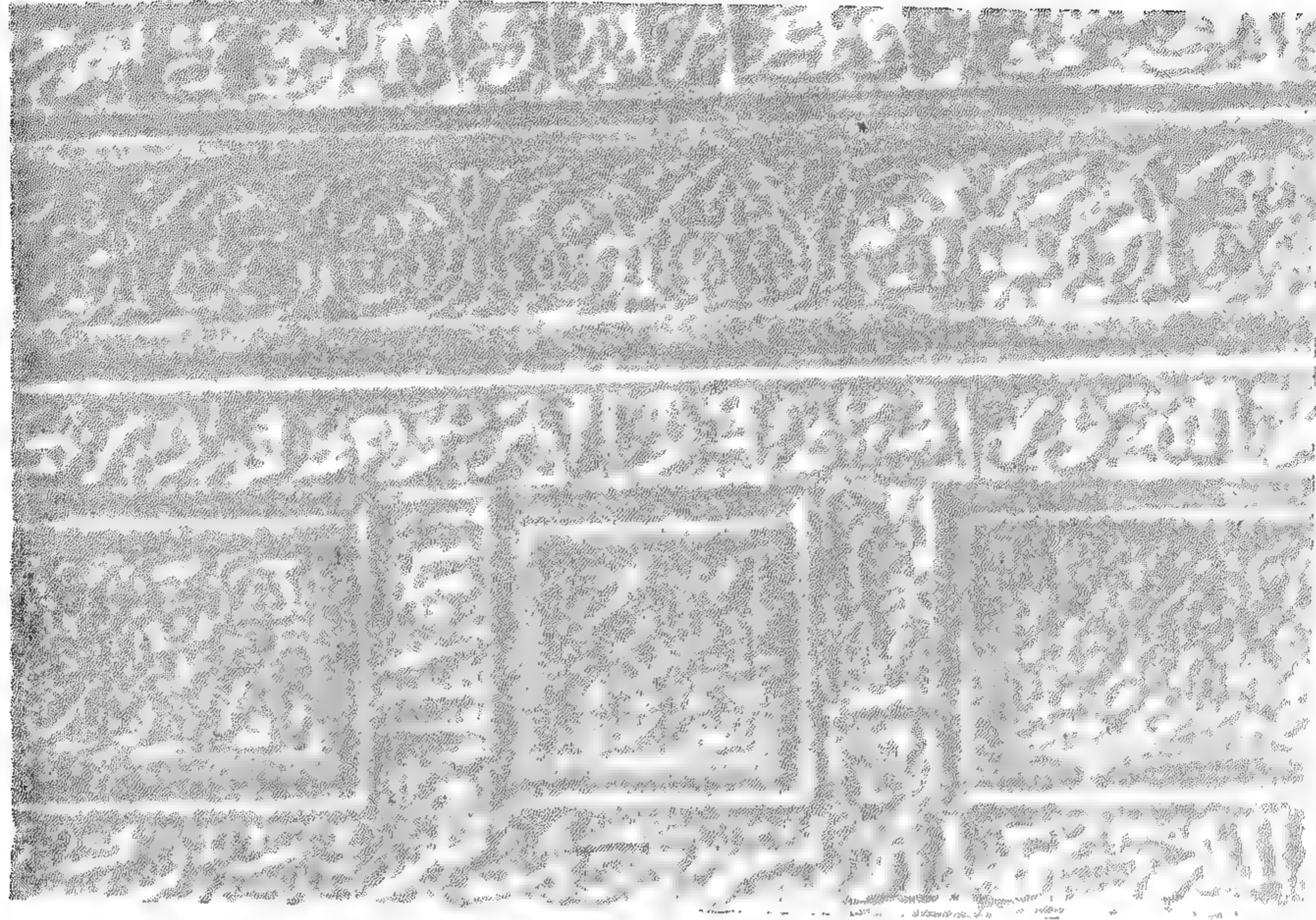


شکل (٢٥)

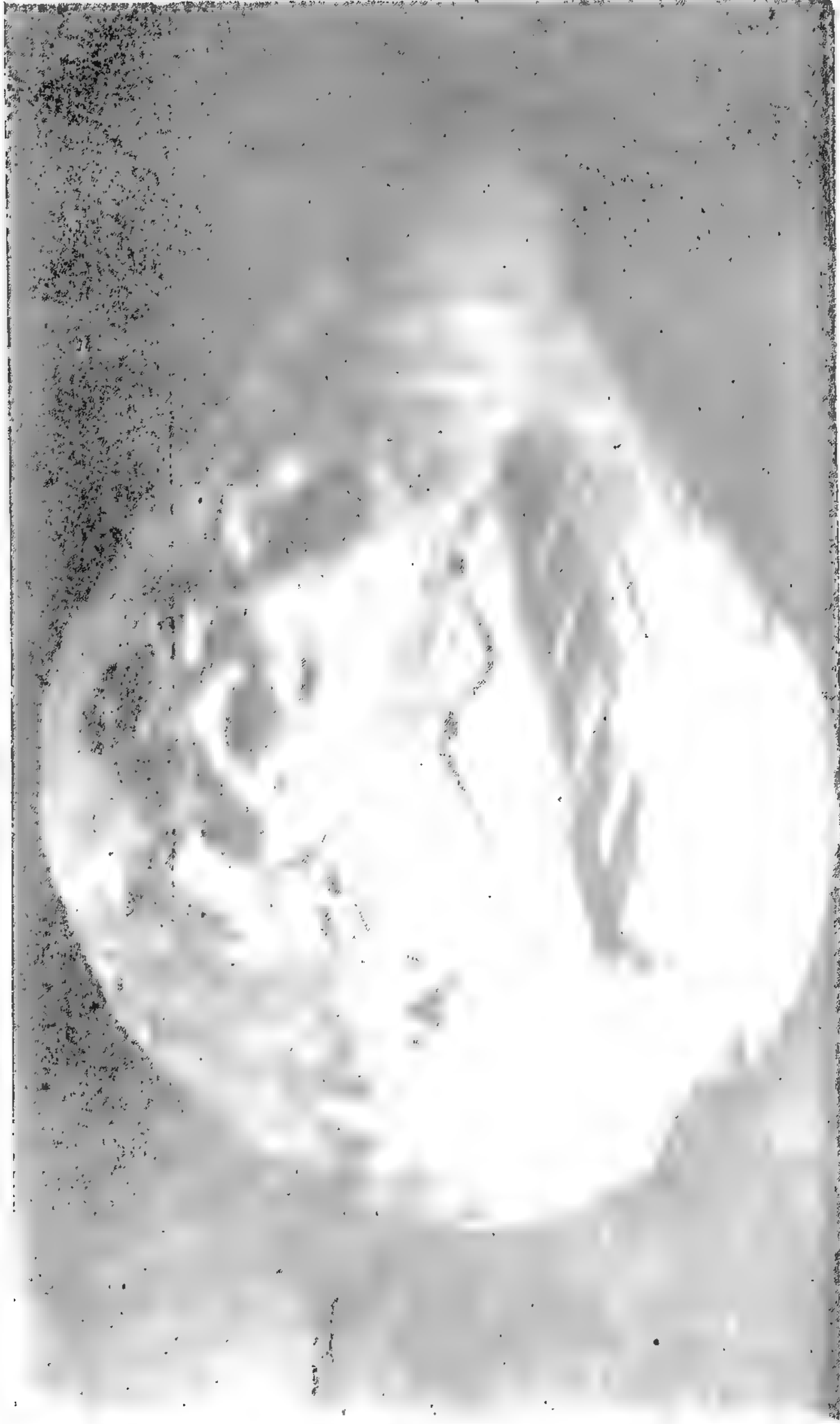


شکل (٢٦)





شكل (٣٧)



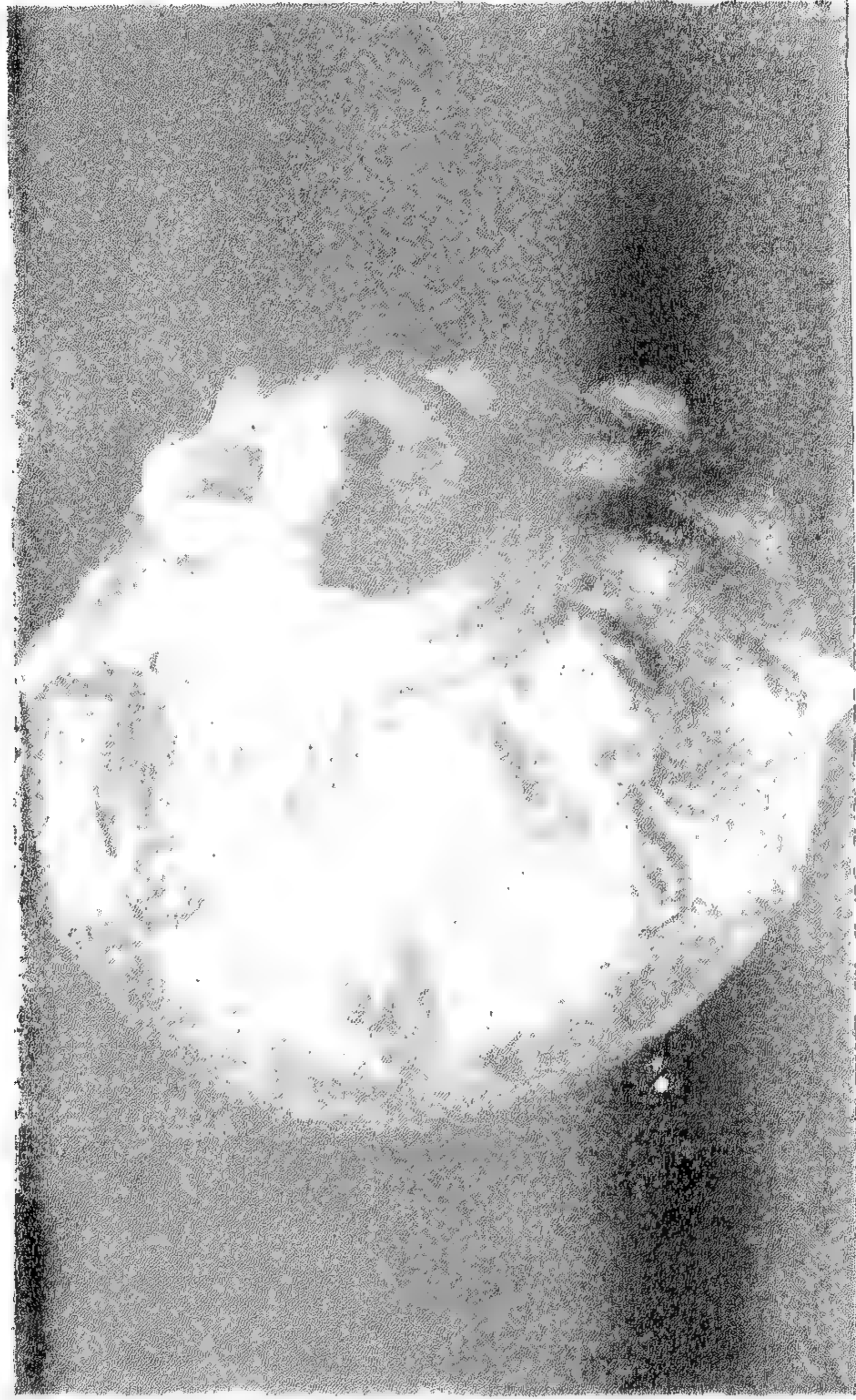
شكل (٣٨)



شكل (٣٩)



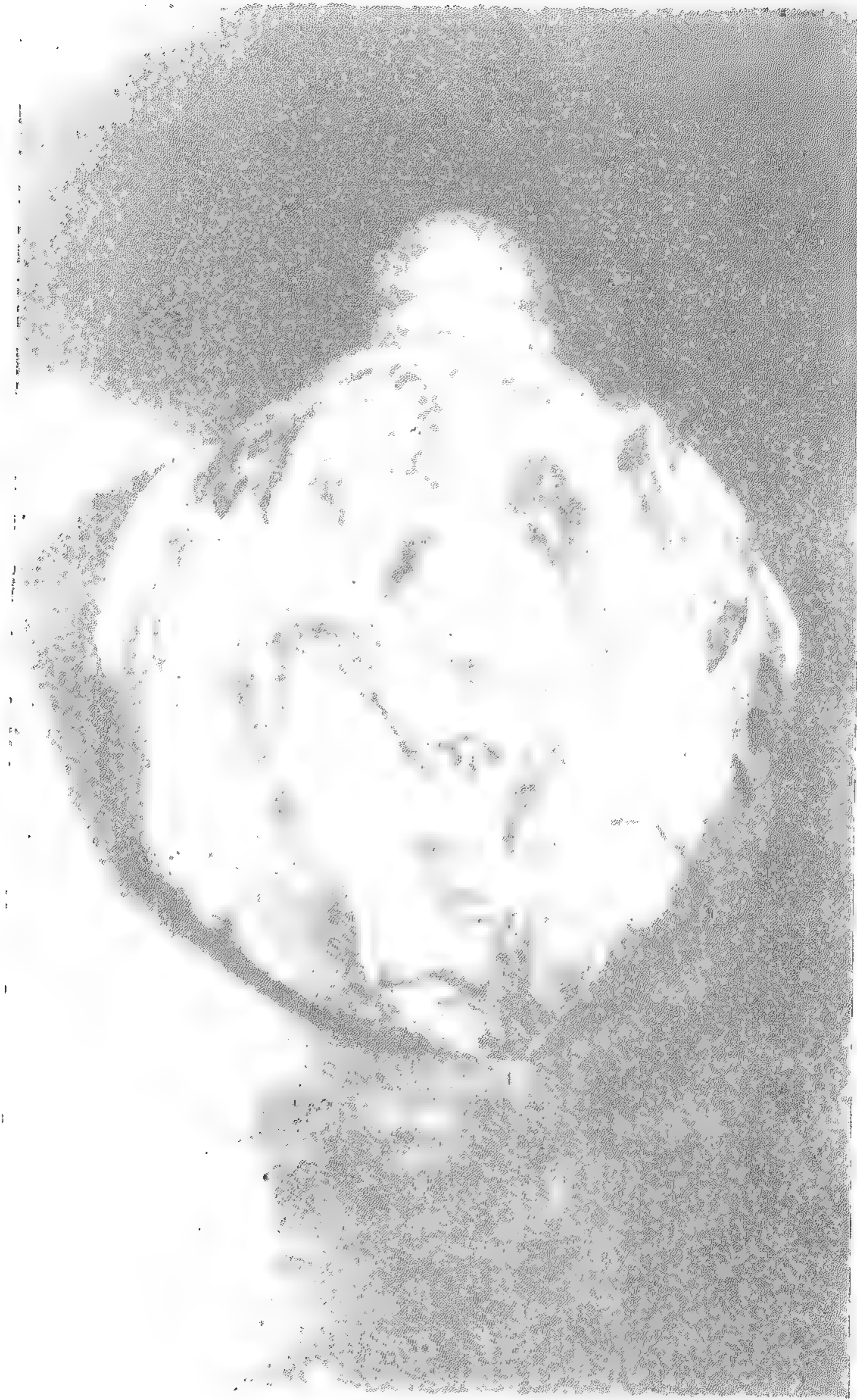
شكل (٤٠)



شكل (٤١)



شكل (٢٠)



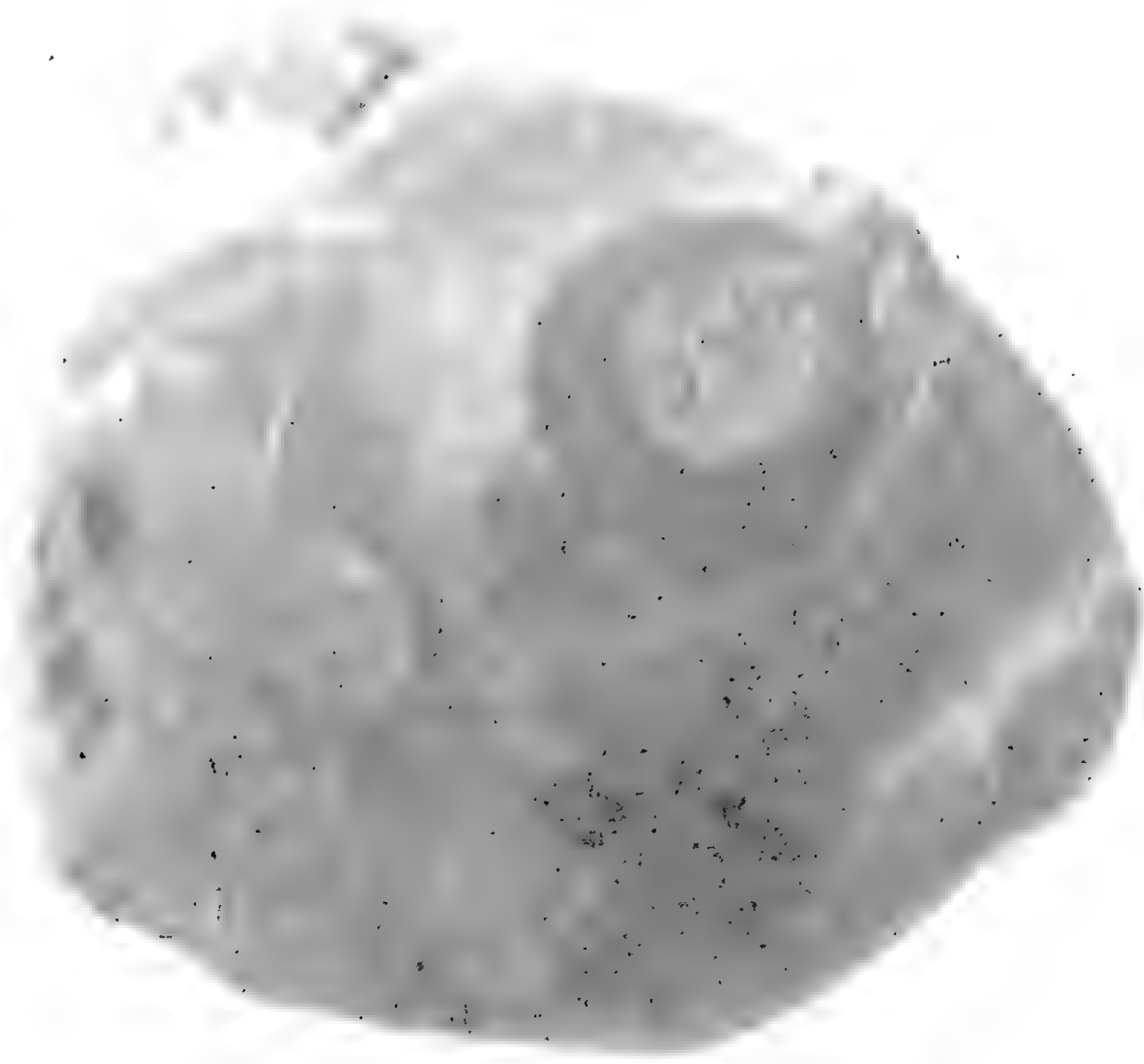
شكل (٤٣)



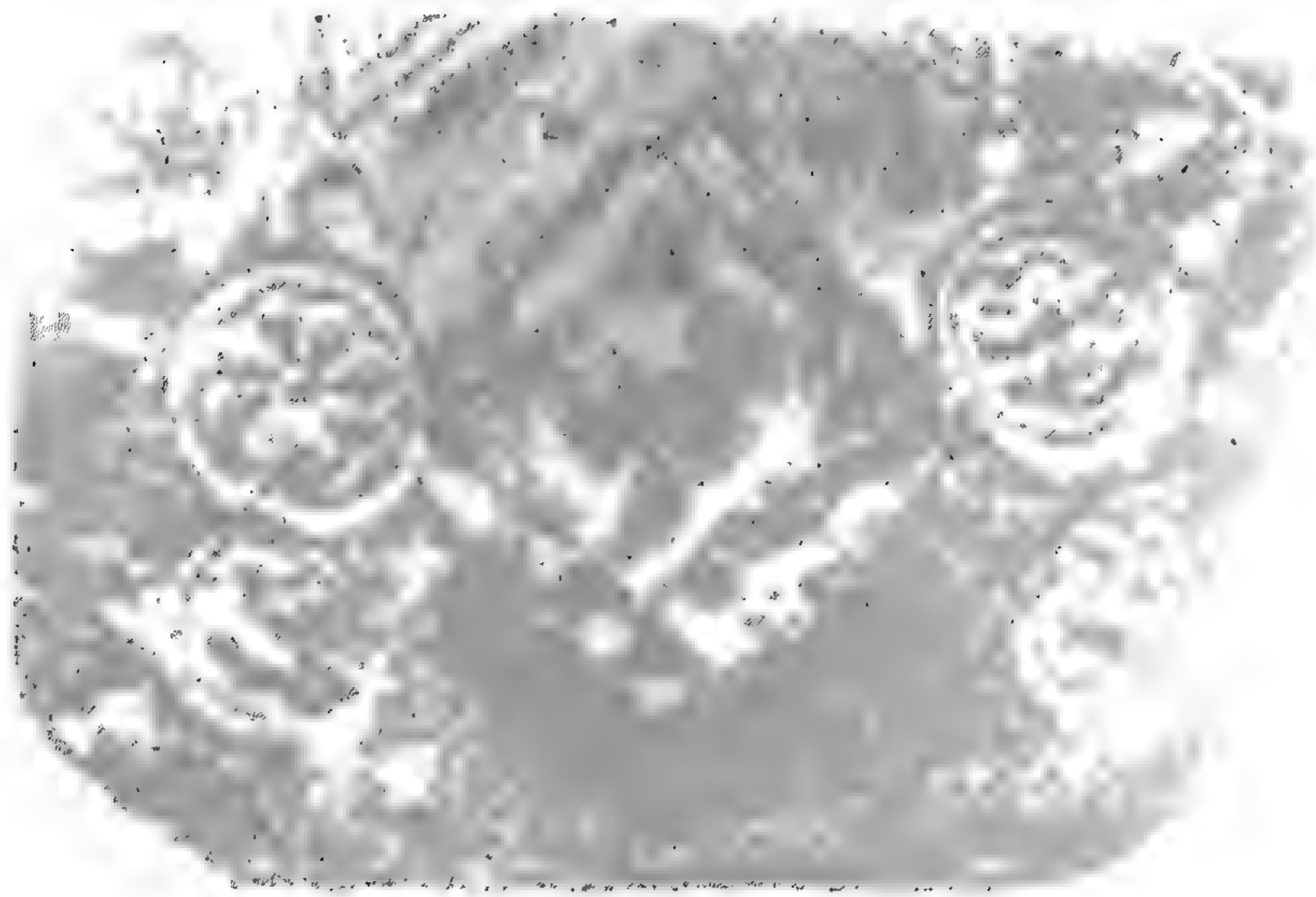


شكل (٤٤)



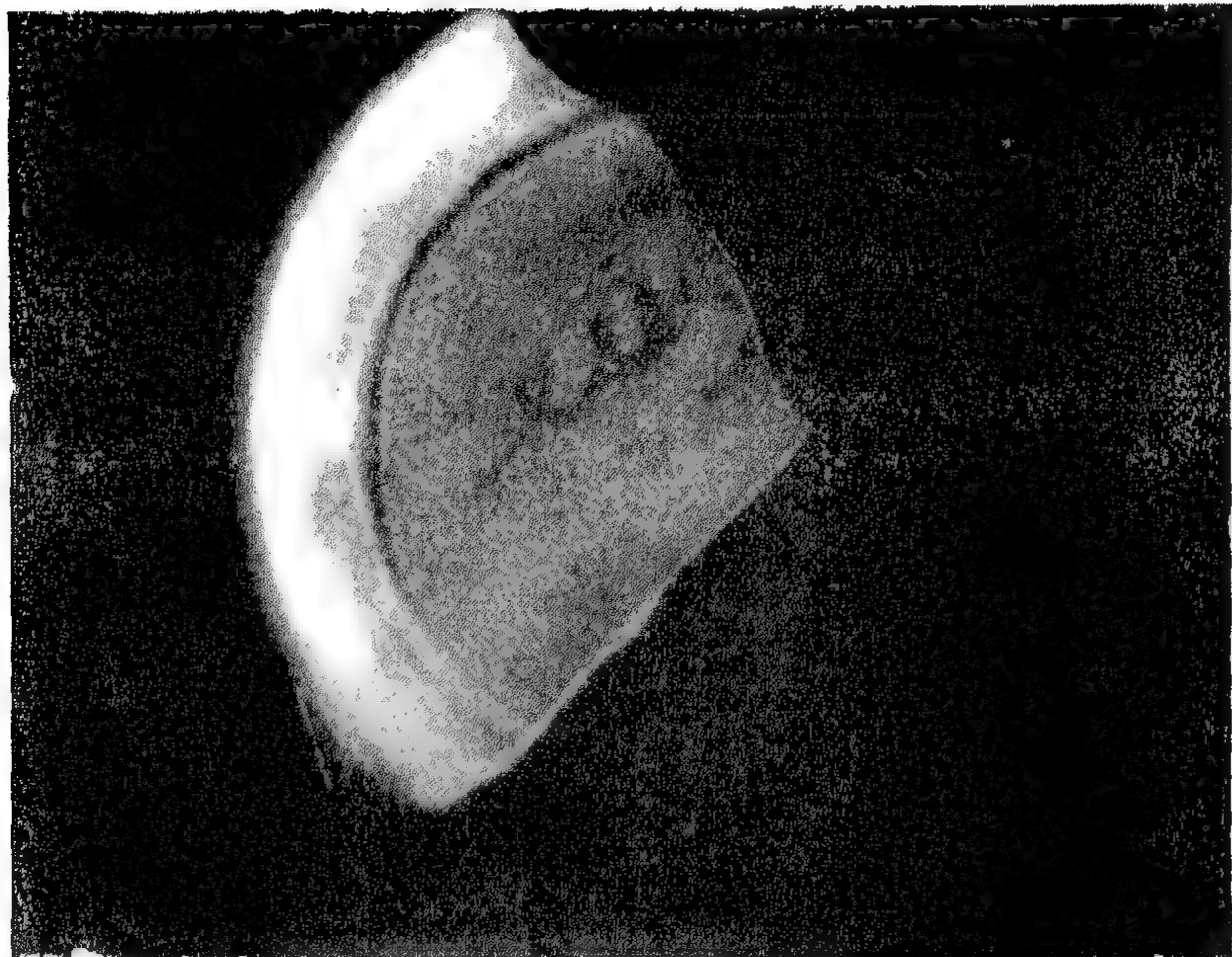


شكل (٤٥)

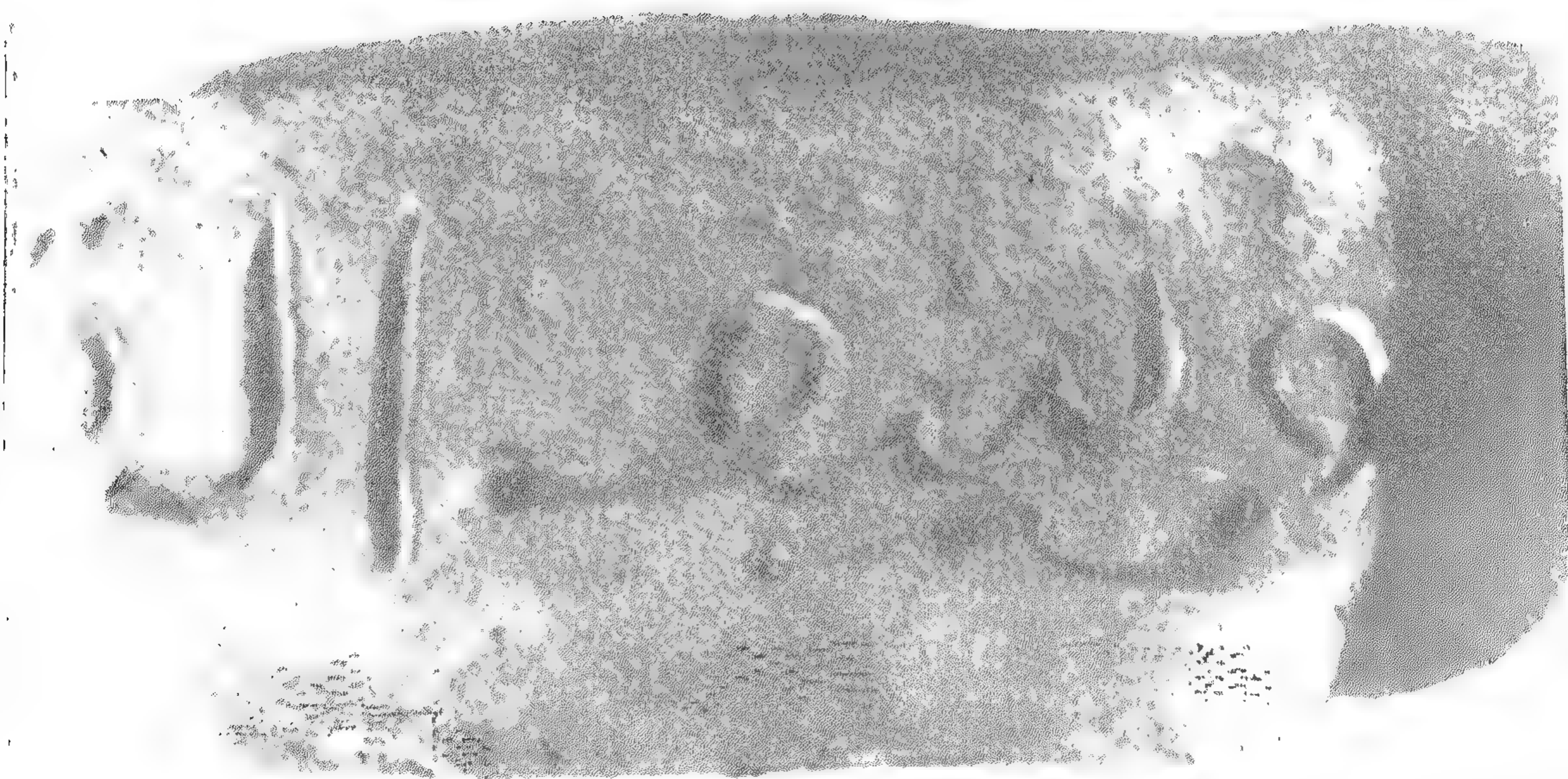


شكل (٤٦)

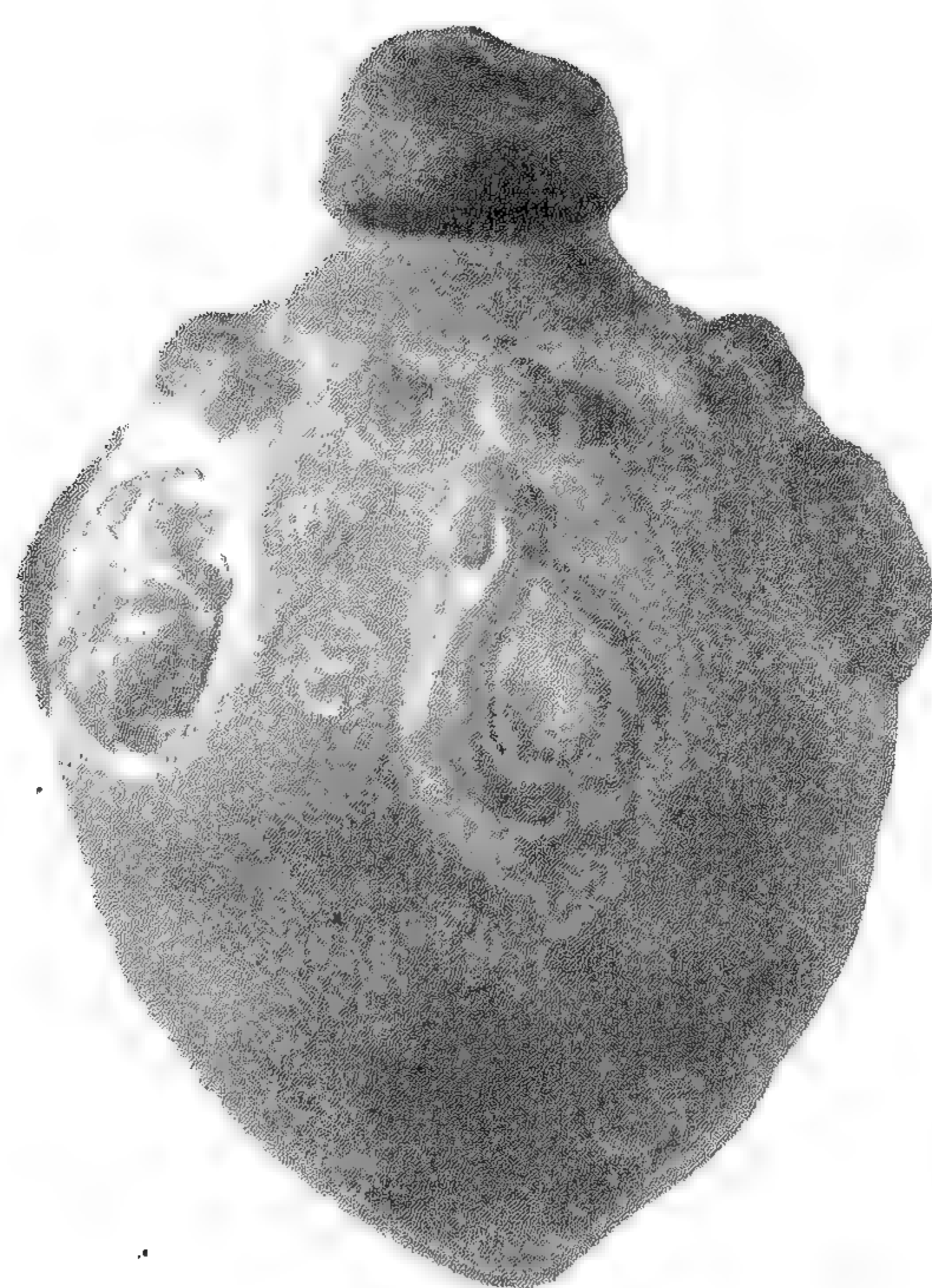




شكل (٤٧ أ)



شكل (٤٧ ب)



شكل (٤٨)



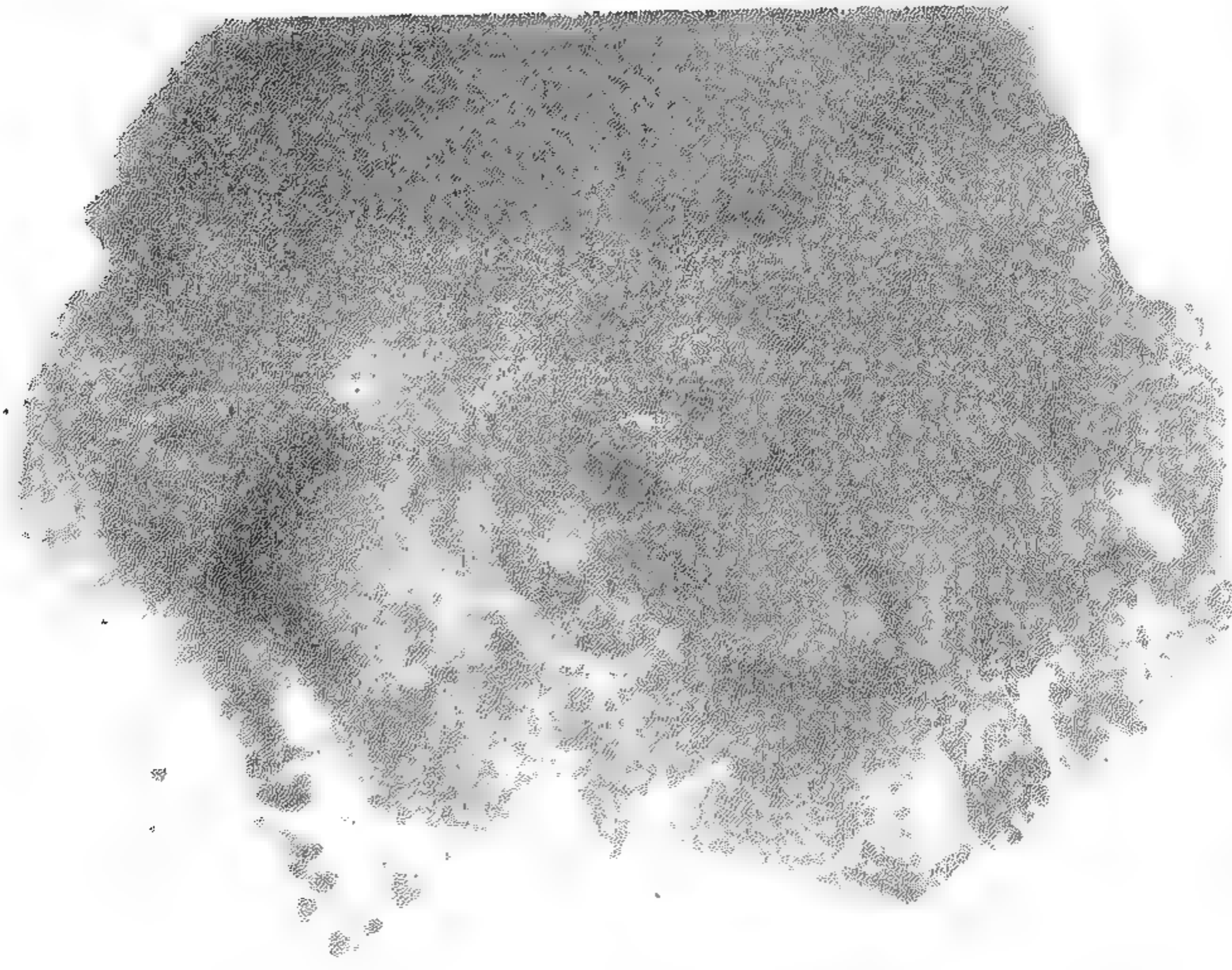
شكل (١) (٤٩)



شكل (ب) (٤٩)



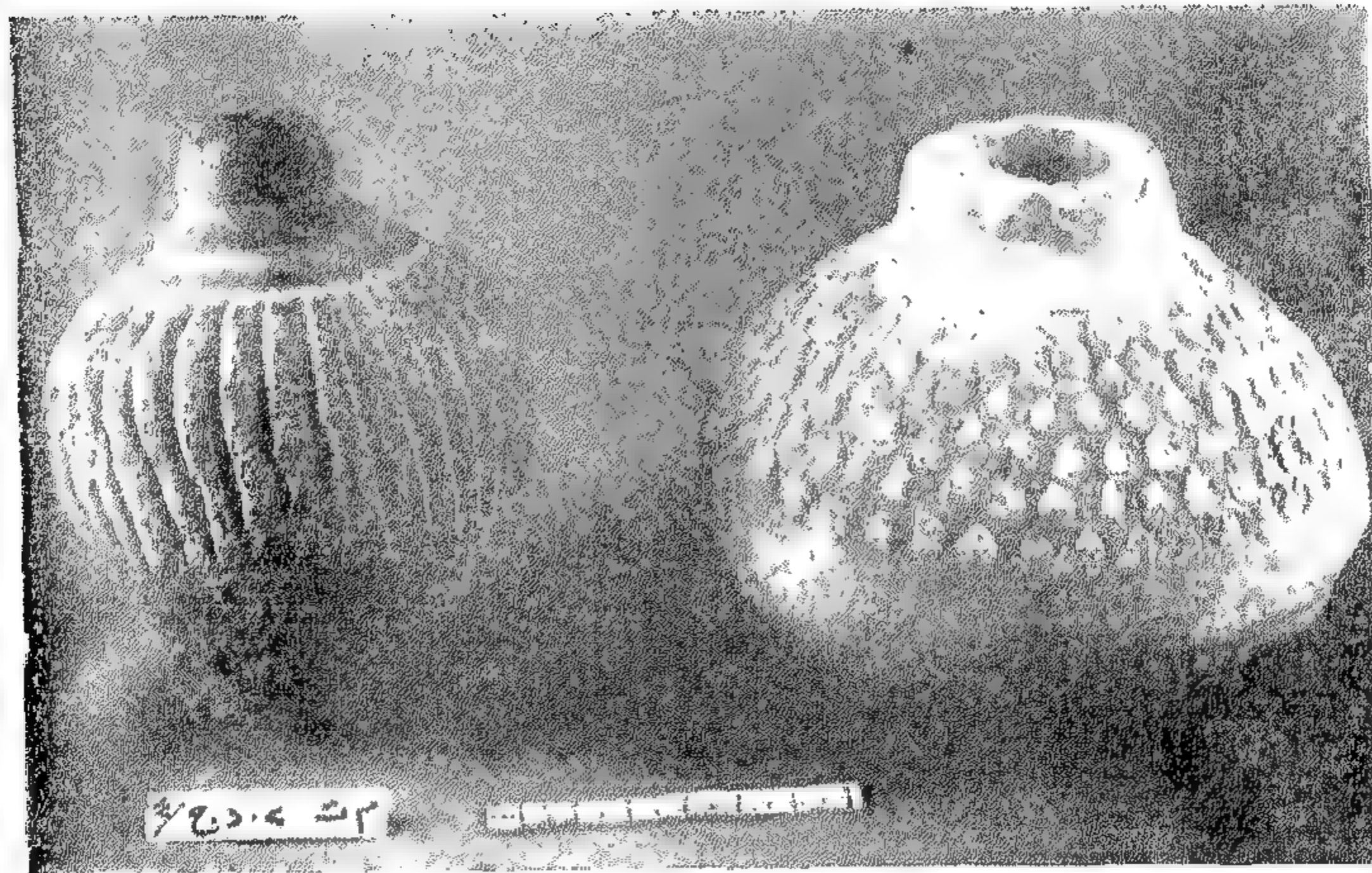
شكل (١٥٠)



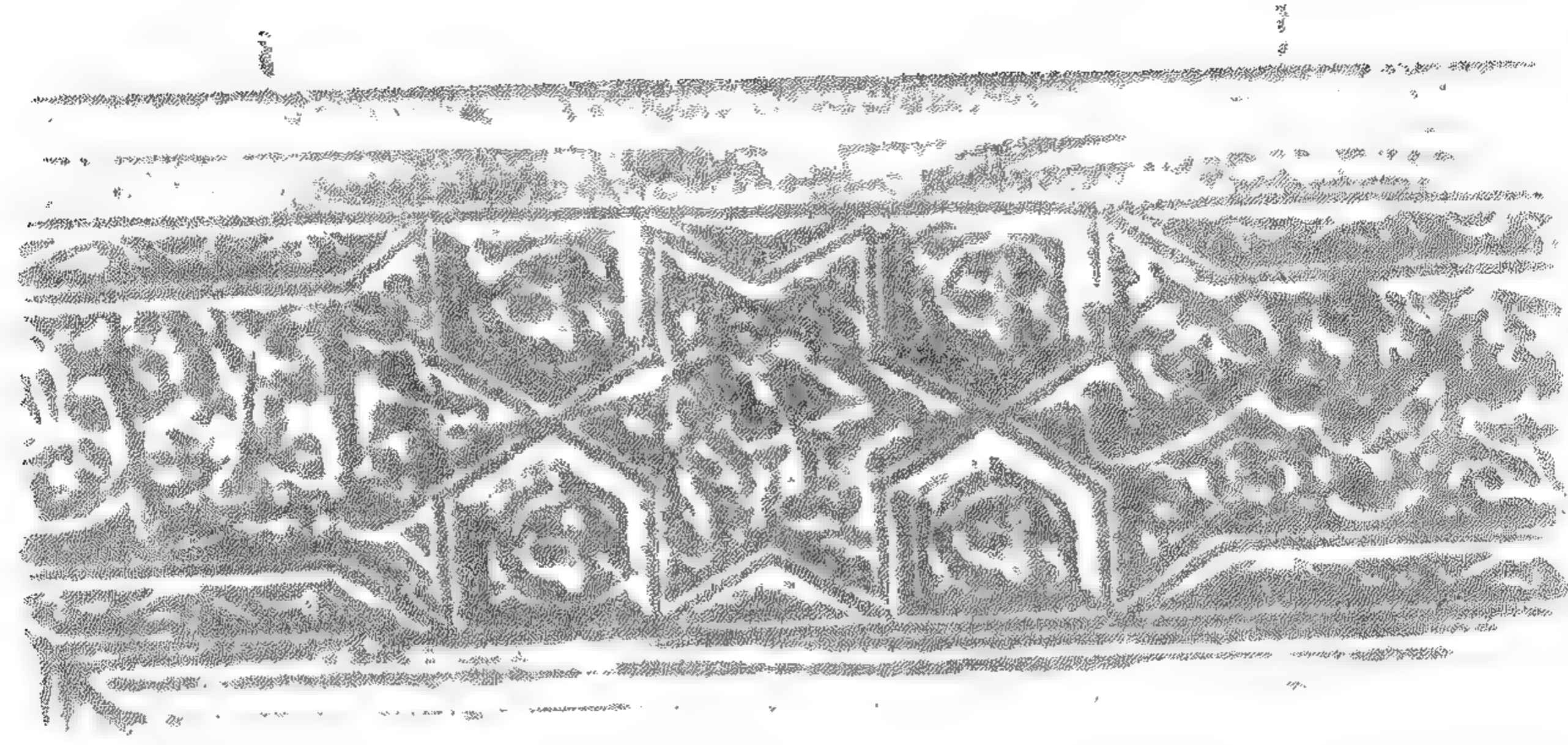
(شكل ٥٠ ب)



شكل (٥١)



شكل (٥٢ أ، ب)



شكل (٥٣)



شكل (٥٤)



شكل (٥٥)

بسم الله الرحمن الرحيم

دراسة لبعض العملات التركية
من واقع الوثائق والوقفات الأثرية ،
ومن كنوز متحف الفن الاسلامى بالقاهرة

د. يوسف صلاح الدين عبد السلام
كلية اللغات والترجمة جامعة الأزهر

موضوع البحث :

دأبت وزارة الأوقاف - الادارة العامة للأوقاف والمحاسبة ، بوزارة الأوقاف ، المكتب
الفنى ، وكذلك لجنة القسم بالوزارة ، أن تحيل الى الخبراء والمختصين فى الدراسات الشرقية
والآثار الاسلامية ، والى أمناء متحف الفن الاسلامى بالقاهرة . ما يعنى لها من الاستفسار عما
ورد فى الوقفيات والوثائق والحجج من أسماء لعملات كانت مستعملة ومتداولة فى ذلك الحين -
أعنى فى العصر العثمانى فى مصر .

وكان لى شرف المشاركة فى هذا المجهود .

ولكنها أصبحت - أعنى هذه المسميات - غارقة الآن فى طى الغموض .

نعلم أنه بعد صدور قانون حل الأوقاف الأهلية فى مصر ، أصبح هناك كثير من المشاكل
والصعوبات أمام رجال القضاء ، عند البت والفصل فى أمر الاستحقاقات أو الرواتب أو
الوقف على الزوايا والخانقاهات ، أو العطايا لقراء الربعة الشريفة ، وحملة القرآن الكريم ، أو مواد
الفرز والتجنيب ، التى تستند على تقييم هذه النقود بالعمله الحالية ، سيما وأن القيمة
الشرائية لهذه العملات قد اختلفت اختلافاً بيناعلى مر السنين منذ القرن السابع عشر الى اليوم^(١)

وقد أشار الى ذلك الاختلاف فى التقييم بين الفقهاء فضيلة الامام الشيخ محمد عبده ، فى
فتواه ، اذ يقول (٢) :

« ولو حفظ الصاع والمد وغيرهما من المكاييل ، أفما كان ذلك مما ييسر لنا معرفة ما يصرف
من زكاة الفطر ، وما تجب فيه الزكاة من غلات الزرع بعد تغيير المكاييل المحفوظة ، فنصل الى
حقيقة الأمر بدون خلاف ، أظنك توافقنى على أنه لو حفظ درهم كل زمان وديناره ومده
وصاعه (٣) ، لما وجد ذلك الخلاف الذى استمر بين الفقهاء يتوارثونه خلفاً عن سلف ، كل منهم
يقدر المكيال والميزان بما لا يقدر به الآخر » .

وحقيقة - ان مجموعة الوقفيات التاريخية الموجودة بوزارة الأوقاف ، تعد من التراث الخالد
ذى الأهمية البالغة لما تضمنته من معلومات تلقى كثيراً من الضوء على طبيعة الحياة فى تلك الحقبة ،
وكذا على أحوال من يعيش فيها ، والعلاقات التى كانت قائمة بين الناس ، وما كانت تدور بينهم
من معاملات مالية وتجارية .

وما من شك أنه كان للنقود ، الدور الفعال فى كل ذلك ، اذ أنها من أهم عمدة الدولة ، وأنها مرآة مجدها وحضارتها ، وتتصل اتصالا مباشرا بالأوضاع التجارية والمعاملات الدنيوية ، بل وتعتبر وثائق هامة وحية ، يمكن الاعتماد عليها فى استنباط الحقائق التاريخية ، سواء ما يتعلق منها بالأسماء أو العبارات الدينية المنقوشة (٤) ، فهى سجل للألقاب التى تكشف الأستار عن كثير من الأحداث الاقتصادية والسياسية .

الفصل الأول

ما هى الأوقاف : شرعت الأوقاف ليكون ريعها (صدقة جارية) والوقف ضربان : - ذرى (أهلى) ، وخيرى (٥) .

(أ) الوقف الذرى أو الأهلى :

ويقصد به حفظ ذرية الواقف من الفاقة والعوز ، ومن شروط صحته أن ينتهى الى جهة خير ، لا ينقطع عند انقراض الذرية ، كالفقراء والمساكين والمحتاجين والمؤسسات الاجتماعية .

(ب) الوقف الخيرى :

وهو ما كان موقوفا لجهة من جهات الخير ، ويقصد به تحقيق التكافل الاجتماعى ، وتقديم الاعانة ، وتيسير سبل المعيشة للفقير والمعدم ، والمعوق والعاجز . أو بمعنى أدق تحقيق العدالة الاجتماعية فى البلاد لمختلف الفئات ان أمكن .

وهى بعض أنواع الأوقاف التى قامت فى المجتمع الاسلامى ، ولا يزال كثير منها باقيا الى أيامنا هذه - لتدل على مدى سمو الفكر الاسلامى وهى أوقاف للانفاق على :

- ١ - المساجد .
- ٢ - المستشفيات .
- ٣ - المكتبات العامة .
- ٤ - المدارس .
- ٥ - النزل والخانات للمسافرين .
- ٦ - التكايا .
- ٧ - السقايات .
- ٨ - الآبار فى القنوات .
- ٩ - الرباطات للمجاهدين .
- ١٠ - السلاح والخيول للجهاد .
- ١١ - تجهيز المقاتلين فى الجهاد بالمؤن والمال .
- ١٢ - اصلاح الطرق والجسور .
- ١٣ - المقابر .
- ١٤ - اللقطاء .
- ١٥ - الأيتام .
- ١٦ - المقعدين .
- ١٧ - العميان .

- ١٨ - العجزة •
- ١٩ - المساجين •
- ٢٠ - القرض الحسن للتجار وغيرهم •
- ٢١ - البنور للفلاحين مجانا •
- ٢٢ - أدوات الزراعة •
- ٢٣ - دواب الفلاحة •
- ٢٤ - أشجار مثمرة مسبوكة للمارة وعابري السبيل ، وللمسافرين الغرباء •
- ٢٥ - أوقاف خيرية لجهات أخرى ، مثل قراءة القرآن ، ونفقات العلماء ، (ومنها وقف خاص في مصر لدابة شيخ الأزهر) •
- ومن المعروف أنه كان للأزهر أوقاف ، وقفها عليه أثرياء المسلمين ، وليس نظام الجراية ببعيد •
- ومن طريف ما يذكر هنا ، أن أحد أستاذة جامعة اكسفورد الانجليزية العريقة ، ذكر أنه عند انشاء اكسفورد درسوا تقاليد جامعة الأزهر وطبقوها ، وبدلا من دراسة الدين الاسلامي ، درسوا اللاهوت ، وكما كان للجامع الأزهر أوقاف ، كان لأكسفورد أوقاف من أغنياء الانجليز ، تقليدا لأثرياء المسلمين •
- ٢٦ - أوقاف خيرية لنحر الأضحيان في عيد الاضحى ، واطعام الفقراء والمحتاجين في شهر رمضان الكريم •
- ٢٧ - أوقاف الطب النفسي :
- (أ) كان هناك وقف - في مدينة طرابلس - لتعيين رجلين يمران كل يوم على المرضى في المستشفيات ، عملهما فقط أن يتجاذبا الحديث بصوت خافت يكاد يكون همسا ، يسمعه المريض ، بحيث يلقيان في روعه أنهما يتحدثان حديثا عابرا ، عاديا ، يقول الأول للثاني مثلا : اننى أرى اليوم فلانا أحسن منه بالأمس ، فيقول الثاني : وأنا أرى علامات الصحة بادية عليه ، فيسمع المريض ذلك فترتفع روحه المعنوية ، ويعتقد صحة ما يقال •
- (ب) وكان في مستشفى « بيمارستان » قلاوون بالقاهرة فرقة خاصة للتمثيل الشعبي المضحك ، يقوم الممثلون بذلك أمام المرضى • الذين تشد الآلامهم ، فينسجون تلك الآلام من كثرة الضحك من سماع الملح والطرائف والقفشات •
- (ج) وكذلك كان في نفس البيمارستان فرقة من المنشدين رخيى الأصوات ، ينشدون التوشیحات والمدائح النبوية من فوق مئذنة مسجد المصححة عند منتصف الليل أو قريبا منه ، ليخففوا من آلام المرضى الذين يؤرقهم الألم ، ويمنعهم من النوم ، فيسبحون بخيالهم في معانى التواشيح الدينية ، فيقتربون من الله عز وجل ، فيبتهلون اليه ويطلبون منه الشفاء •
- (د) كما كان هناك فرقة موسيقية ، وشعراء بر باباتهم ، وقصاص يقصون الحكايات الشعبية التى تحض على الصبر • وتصور أبطال الرواية على مدى ماعانوه من آلام وتعذيب

وسجن ، فى بادىء الأمر ، ثم يأتى الفرج من الله تعالى فينقذهم من المعاناة ويرفعهم مقاما محمودا ، فيسمع المريض ذلك ، فتتهون عليه بلواه ، ويأمل فى رحمة الله مولاه .

٢٨ - أوقاف التزويج :

حين يعجز الشاب ، أو من يعوله ، عن القيام بنفقات العرس من مهر وجهاز ، فإنه يتقدم الى قيم الوقف يطلب منه المعونة ، فيعطيه ما هو بحاجة اليه ، وكذلك والد العروس الذى يحتاج الى مساعدة .

٢٩ - وقف الزبادى :

وهو وقف خاص بمساعدة الأولاد والخدم الذين يكسرون ما يحملونه من آنية الزبادى فى الطريق الى البيت ، يذهب الصبى أو الخادم الى قيم الوقف ، زمعه الآنية المحطمة ، فيعطيه عوضا عنها ، ويعود الى داره ، وقد اتقى شر العقاب أو الزجر ، وقد ذكر ذلك ابن بطوطة فى رحلته عن هذا النوع من الوقف فى دمشق .

٣٠ - نقطة الحلب :

كان مما أوقفه صلاح الدين الأيوبى وقف لامداد الأمهات المرضعات بالحليب اللازم لأطفالهن ، جعل فى أحد أبواب قلعة دمشق ميزابا يسيل منه اللبن ، وآخر يتدفق منه الماء المذاب بالسكر ، فتأتى الأمهات يومين من كل أسبوع فيأخذن ما يحتجن اليه لأطفالهن من الحليب والسكر .

٣١ - وقف الحيوان :

وكان خاصا بايواء الحيوانات الأليفة والنافعة فى مأوى معد لذلك وإطعامها ورعايتها ، ومن طريف ما يذكر فى مسألة تنقية العليق والعلف الذى يقدم للخيول ما ذكره الجزائرى فى عقد الأجياد ص ٢٧٢ ، أن حكمة تنقية العلف ، لتلا يكون فيه حصاة أو تراب فيوجع ضرسه ، وأن السلاطين كانوا يوصون السواس بتنقية العليق ، وتأدية الأمانة فيه ، فإنه لا لسان له يشكوه الا الى الله تعالى (أنظر السبكى : معيد النعم - ص ١٤٤ - ١٤٥) . (وذكر ذلك ابن الأحنف فى مختصر كتاب البيطرة ، ق ١٠٧ - ١٠٨) .

٣٢ - تطبيب الحيوان :

وكانت لعلاج الحيوانات المريضة وتطبيبها من خيل وبغال وحمير .

هذه فكرة موجزة عن بعض أنواع الوقف ، وأهدافه كما كانت ، ولا يزال كثير منها حتى الآن ، فى المجتمع الاسلامى .

وهذا ان دل على شىء فإنه يدل على رأفة ورحمة تعاليم الاسلام ، وأريحيته البالغة ، وتدوين الفوارق بين الطبقات ، وأرقى نظام - لو طبق بعدل وسماحة - للتكامل الاجتماعى .

الفصل الثانى

بعض الأسماء المذكورة فى الوقفيات :

من هذه الأسماء على سبيل المثال لا الحصر •

(ذهب) :

دينار ذهب فندقلى - ذهب زر محبوب - شريف ذهب •

(فضة) :

ريال أبوطاقيه - ريال أبو كلب - ريال أبو مدفع - ريال أبو شوشه - ريال أبو عمود -
ريال سينكو - ريال مجيدى - ريال حميدى •

(نحاس) :

فلوس نحاسية من فئة الخمس بارات ، والعشر بارات ، والعشرين بارة ، والأربعين
بارة •

وجدير بالذكر ، أن دراستنا لهذه المسميات ، الواردة فى الحجج والوقف ، إنما هى المامات
نعلمها معالم على الطريق ، كى نرشد أبناءنا من الدارسين والباحثين ، الى أهمية الوثائق التاريخية
والمخطوطات القديمة ، والى استقرار ما فى بطونها من أسرار ، حتى يسير الخلف على جادة ما انتهى
اليه السلف ، وحتى يقتدى بحسناته ، وينأى عن أخطائه ، وحتى ينفذ التراب عن هذا التراث
الاسلامى الرائع ، ويثرى المكتبة الشرقية والاسلامية ، الذى اهتم به من قبلنا ، منذ سنوات
طويلة ، علماء الاستشراق •

- ١ -

(دينار ذهب فندقلى - ذهب زر محبوب - شريف ذهب)

الدينار قطعة من الذهب ، وزنها مثقال ، جاء ذكره فى القرآن الكريم والأحاديث النبوية •

قال تعالى فى سورة آل عمران ، آية ٧٥ : « ومن أهل الكتاب ما ان تأمنه بقنطار يؤده اليك
ومنهم من ان تأمنه بدينار لا يؤده اليك الا مادمت عليه قائما » •

وفى الحديث النبوى « أهلك الناس الدينار والدرهم » أى بسبب التكالب على جمعهما ،
والحرص على كنزهما •

وقال عليه السلام « تعس عبد الدينار • تعس عبد الدرهم ، تعس عبد القطيفة » أى لأنه
يحرص على اقتنائها وحبسها ، ولا ينفقها فى سبيل الله •

ويقال ان كلمة دينار وفدت اليها من اللفظة اليونانية اللاتينية "Dinarius aureus"
وكذلك يقول بلنى "Pliny" أنه كان يطلق عليه « الأريوس بديناريوس » •

ومنهم من قال أنها كلمة رومية من "Denarius" بتقدير "nummus" ومعناها نقد ذو عشر آسات ، جمع آس "as" إذ أنه كان أصلا من الفضة ، ويقدر بعشرة آسات (الآس : أصل النقد عند الرومان ، وكانت زنته رطلا) .

وقد اشتهر عند العرب الدينار الهرقلى ، وكان من الذهب الجيد ، البديع الشكل .

انظر قول الشاعر فى بعض صبية من النصارى :

كأن دنانيرا على قسما تهم وان كان قد شف الوجوه لقاء

وكانت أول عملة ذهبية عربية اسلامية عليها لفظ دينار ، أيام عبد الملك بن مروان سنة ٧٦هـ ، ولكنها ليست أول دنانير عربية اسلامية .

اذ أخبرنا المقرئى فى « شذور العقود » ، والبلاذرى فى « النقود » ، أن معاوية بن أبى سفيان ، ومصعب بن الزبير ، ضربا دنانير عربية واسلامية .

وأصبحنا منذ عصر السلطان الناصر فرج بن برقوق نسمع عن الدينار والدنانير العربية وغيرها ، موسومة باسم يميز كل دينار عن أخيه ، كالدينار الناصرى والدينار السالمى والدينار البندقى والدينار الفندقى .

وقد أدى تقارب اللفظين « بندقى فندقى » الى اعتبارهما نقدا واحدا .

ويشير على مبارك فى « خططه » ج ٢٠ فى نقود سنة ١١٢٨هـ الى سكة بغير جديد تسمى طغرى ورنجرلى الطونى وكانت أعلى من البندقى فى الوزن والعيار ، وتغير اسمها الى فندقى أو فندق ، وفى مصر فندقى بزيادة اللام .

ويذكر الأب أنستاس الكرملى صاحب كتاب « النقود العربية وعلم النميات » أن أصل كلمة فندقى بيا النسبة ، وينطقها الأتراك فندقى ، وكلاهما ينسب الى البندقية من بلاد ايطاليا ، لأنه كان يضرب فيها ، وتلفظ فندق وفندقية ، بضم الأول والثالث ، ويقال أيضا بندق وبندقية .

كما يروى صمويل برنار فى كتاب « وصف مصر » ما يشير الى أن الفندقى هو نقد البندقية ، الذى يسمى بالعربية فندكى وبندقى أو فندقى .

والواقع أن الفندقى ، نقد ذهب لا يمت الى البندقية بصلة عدا أنه نقد ايطالى سمدى بالاطالية "Florino" وبالانجليزية "Florin" وبالفرنسية "Flurin" ، وهو لفظ مشتق أصلا من اللاتينية "Flos" أو "Floren" بمعنى زهرة "Flower" وأطلق هذا الاسم على النقود الذهب التى ضربتها مدينة فلورنسا الايطالية فى عهد الجمهورية لأول مرة سنة ١٢٥٢م بوزن قدره ٥٤ حبة ، وتحمل كل قطعة على أحد وجهيها زهرة الزنبق (الى) التى أضفت على النقد اسم الزهرة (فلورم) التى اشتق منها لفظ فلورين .

ولقد تداول الفلورين فى كافة البلاد الأوروبية وخاصة ألمانيا وفرنسا وهولندا وبلجيكا ، حيث لا يزال يستعمل حتى اليوم (أنظر دائرة المعارف البريطانية سنة ١٩٦٠ م) .

ويشير « بلوشى » أن أسعار الدنانير قد انحطت فى مصر فى القرن ١٤م . مما أدى الى خلو المكان للدوكلات الايطالية وللفلورين الذى شاع استعماله ، وذلك حين أصر جمرك الاسكندرية على أن يكون دفع قيمة التجارة مع الأوربيين على أساس السبائك الذهبية أو النقود الايطالية ، ولكن لا يعرف على وجه الدقة من هو السلطان الذى أمر بضرب الفندقل أو الفلورين أو سمح بتداوله لأول مرة فى مصر .

ولكن المقريزى فى كتابه « السلوك » ينوه الى هذه الحقيقة حين قرر أنه سنة ٨٠٠هـ (١٣٩٧م) كثر تداول الفلورين فى مصر حتى أصبح هو النقد المطلوب فى التجارة الدولية عامة ، وبلاد الشرقى العربى خاصة وكان وزنه ٣ جرامات .

ويذكر « صمويل برنار » أن الفلورين أو الفندقل الذى كان سائدا فى الدولة العثمانية ضرب فى مصر ١١١٥هـ (١٧٠٣م) بوزن ٣ر٤٤ جرام . وسكت منه قطع توازى ضعف الفندقل ، وأخرى نصف فندقل فى عهد السلطان أحمد الثالث (١١١٥هـ - ١١٤٣هـ) واستمر الفندقل يضرب فى مصر واستانبول فى السنوات التالية حتى أن مصطفى الذهبى يشير فى جداوله الى (فندقل محمود) نسبة الى السلطان محمود سنة ١١٤٣ - ١١٦٨هـ (١) وكذلك ضرب الفندقل فى عهد السلطان مصطفى الثالث ١١٧١ - ١١٨٧هـ (١٧٥٧ - ١٧٧٣ م) ابتداء من سنة ١١٧١هـ ، وهو عبارة عن دينار مستدير عليه كتابات نسخية ، بالوجه أربعة أسطر ، وبالظهر ثلاثة أسطر ، نصها :

وجه	ظهر
سلطان مصطفى	ضارب النضر
بن أحمد خان عز نصره ضرب فى	صاحب العز والنصر فى
مصر سنة	البر والبحر
١١٧١	

وأحيانا نرى اسم السلطان مكتوبا بكتابة متداخلة على شكل طغراء باسم السلطان مصطفى ابن أحمد خان .

ويتبين من القطع التى يقتنيها متحف الفن الاسلامى من هذا الفلورين أو الفندقل أو المحبوب المصطفوى أن متوسط وزن القطع التى قام بتحقيق أوزانها د . فهمى ، وأنا من بعده ، هو ٣ر٤٤ جرام .

ويشير « زامباور » فيما كتبه عن الفندقل فى « دائرة المعارف الاسلامية » الى قطعتين وزن الواحدة ضبط ٣ر٤٣ جرام ، ولم يكن عيار الفندقل يزيد على ٢١ قيراطا ، اذ أن العملة العثمانية قد بدأ الانخفاض فى نسبة عيارها يتضح تدريجيا حتى أصبح عيار معظم نقودهم المتأخرة ١٨ قيراطا .

وكان أكبر قطر للفندقل المضاعف الذى كان يضرب فى مصر فى أيام المواسم ٣٤ ملليمتر ، وكان قطر فندقل التفارقة ٢٥ ملليمتر ، وقطر الفندقل المتعامل به بين الناس ١٩ ملليمتر .

ونلاحظ أن سعره الذى حددته الدولة فى سنة ١١٧٢هـ (١٧٥٨ م) كان يراوح بين ٢٠٠ مئدى و ٣٠٠ مئدى .

والليدى كلمة قد حرفت على السنة عامة المصريين من المؤيديه ، وجعلها ميايدة ، واختلفت قيمة الميذى ، حتى صارت فى الأزمان الأخيرة ، وقبل اندثارها بتاتا بسعر البارة ، وقد تزيد أو تنقص قليلا ، وكانت من قبل تساوى نحواً من خمسة مليمات .

نعود فنقول انه قد بطل ضرب الفندقل فى مصر ، بعد أن بطل ضربه فى بلاد الدولة العثمانية فى نهاية أيام السلطان عبد الحميد الأول من سنة ١١٨٧ - ١٢٠٣ هـ (١٧٧٣ - ١٧٨٩ م) .
ذهب زر محبوب :

نقد ذهبى تركى . مصرى الاستعمال ، والكلمة مركبة من الفارسية (زر) أى ذهب ، و (محبوب) كما يقول صاحب كتاب النقود العربية وعلم النميات ، هو اسم أحد المماليك فى سنة ٦٩٨ (١٢٩٩ م) ، حيث كانت فى أيامه تاتى الدنانير من ضرب القسطنطينية الى مصر ، فكان يسمى واحدها (محبوب سليمانى) ، وكان سالما من الغش ، فتولى هذا المملوك المذكور بنفسه ضرب الدنانير ، ونقص من عيارها شيئا ، فسميت (زر محبوب) .

وهناك من يقول انه كان فى تركيا يسمى (طغرى آلون) أى النقد الذهبى ، نسبة الى الطغراء السلطانية الموسومة على أحد وجهى العملة وكان فى العالم العربى يسمى (زر محبوب) أى الذهب المحبوب أى المفضل ، وهذا هو الأرجح . ويقول د . فهمى : أنه شاع استعمال هذا النوع من النقود فى جميع البلدان العربية التى سيطر عليها آل عثمان لارتفاع عياره وجمال نقشه حتى تزينت به النساء وتحلين به فى جيدهن ، وتقرطن به .

وكانت قيمته تساوى ٣٧ر٥ قرشا صاغا .

وفى كتاب « سك النقود » أن الزر محبوب كان من النقود الذهبية فى مصر ، ويطلق عليه كذلك محبوب ؛

ويقال له أيضا - كما فى كتاب « تاريخ مصر الحديث » - سكويه ، وهو عبارة عن قطعة من المعاملة تساوى ٤٥ قرشا ميريا مصرى ، أو أقل قليلا من ١٢ فرنك . وهناك محبوب آخر هو (محبوب مصطفىاوى) نسبة الى السلطان مصطفى الرابع الذى تولى سلطنه دولة آل عثمان سنة ١٨٠٧ م . وخنق سنة ١٨٠٨ م .

ثم اعتلى كرسى السلطنة محمود الثانى (١٨٠٨ - ١٨٣٩ م) فأنقص وزن الزر محبوب الى ٢٥ حبة أى ١٩٦٢ جم . بعد أن كان وزنه ٤٠ حبة أى ٢٦٦ جم .

وفى « الخطط » أنه فى سنة ١٠٠٣ هـ ضرب بمصر زر محبوب فى عهد السلطان محمد الثالث حررت قيمته سنة ١٢١٣ هـ فكانت ٣٠٠ نصف فضة = $\frac{١١}{٤}$ فرنك ،

وفى سنة ١٠٢٧ هـ ضرب فى مصر أيام السلطان عثمان بن أحمد زر محبوب كانت قيمته سنة ١٢٠٣ هـ ، ٣٠٠ نصف فضة = $\frac{١١}{٤}$ فرنك ،

وكذلك نفس القيمة أيام السلطان مراد بن أحمد فى سنة ١٠٣٢ هـ ، وفى سنة ١١٤٣ هـ أصبح الزر محبوب زمن الفرنسيين يساوى ٨٠ نصف فضة = $\frac{٨}{١٠}$ فرنكات ،

* ملاحظة : - ميذى = باره = نصف فضة ، البارة = $\frac{١}{٤}$ من القرش ، والمليم = $\frac{١}{٢٠}$ من القرش .

وفى سنة ١١٤٥ ضرب الوزير على باشا بمصر ، عملة بقى لها اسم (زار محبوب) واسم (دينار) ،

وفى سنة ١١٤٧ فى ولاية عثمان باشا الحلبى على مصر أصبح الزر محبوب كاملا وصرفه ١١٠ نصف فضة ، وفى سنة ١١٦٤ كما جاء فى وقفية مصطفى أغا مستحفظان كان الزار محبوب يساوى ١١٠ نصف فضة ،

وتأرجحت قيمة الزر محبوب فى سنوات ١١٧١ ، ١١٧٤ ، ١١٧٥ ، ١١٨٧ ، ١١٨٩ ، ١٢٠٣ ، ١٢٠٦ هـ ما بين ١١٠ نصف فضة و ١٨٠ نصف فضة ،

وفى سنة ١٢١٢ كان المحبوب الذهب = ٨٠ نصف ، والمحبوب الاسلانبولى = ٢١٠ نصف ،

وفى سنة ١٢٢٠ هـ (١٨٠٥ م) تولى محمد على حكم مصر بفرمان حكما فعليا . وكانت العملة الموجودة فى عهده لسنة ١٢٢٦ هـ (١٨١١) بمصر هى بالقرش والبارة كما يلى :

	بارہ	ص
محبوب ذهب اسلانبولى	٢٠	٧
» » مصرى	٢٠	٦

وفى سنة ١٨٠٨ م لجأت الحكومة أيام محمد على بعد اضطراب المعاملات الى اصدار تسعيرة رسمية للنقود . بعد صدور فرمان سلطانى يمنع زيادة أو نقص قيمة النقود الذهبية والفضية عن مثيلاتها فى الآستانة ، فقدر المحبوب الاسلانبولى بـ ٦ قروش ، والمحبوب المصرى بـ ٥ قروش ، والقرش الواحد بـ ٤٠ بارة أو نصف فضة ،

وفى سنة ١٢٣٠ هـ (١٨١٤ م) نودى بنقص أسعار أصناف النقود ، فوصل المحبوب الى ١٠ قروش ، فنودى عليه بـ ٩ قروش ، وشدد فى هذا النداء تشديدا كبيرا ،

وفى سنة ١٢٣٣ وصل المحبوب الى ٤٠٠ نصف فضة ،

وفى أواخر السنة المذكورة صرف المحبوب المصرى بما قدره ٤٤٠ نصف فضة ، والمحبوب الاسلانبولى بـ ٤٨٠ نصف فضة ،

وفى سنة ١٢٣٧ هـ (١٨٢١ م) تغيرت جميع العملة الموجودة بمصر بفرمان ٣٣٤ ، وأضيف عليها القرش وربيع القرش ، ومن ذلك نرى أن العملة المذكورة أجنبية فى الغالب ، ولم تقف عند سعر معين ، وكذا لم يذكر عيارها ولا وزنها ، فقد حدد قيمة المسكوكات كالاتى :

	بارہ	ص
اسلانبولى ذهب		١٢
مصرية ذهب	٢٠	١٠

وفى سنة ١٢٣٨ هـ (١٨٢٢ م) ضرب أيام سلطنة محمود الثانى عملة ذهبية من ربع الزر محبوب ، منقوش عليها ما يلى :

وجه العملة	ظاهر العملة
السلطان محمود بن عبد الحميد خان عز نصره	١٦ ضرب فى مصر ١٢٢٣

وفى هذه السنة أيضا - أى سنة ١٢٣٨ هـ - كما يؤخذ من دفاتر السادات الوفائية وغيرها : كان المحبوب المصرى بـ ١٤ قرشا ، ونصف المحبوب بـ ٧ قروش ، وربع المحبوب بـ ٣٥ قرشا ، وفى سنة ١٢٤٠ (١٨٢٤ م) كان المحبوب المصرى بـ ١٦ قرشا

وكذلك فى وثيقة جرد الدار البطركية ، وهى مؤرخة فى يوم الخميس ٣١ يناير سنة ١٨٦٢م أنه وجد عدد (٣٧) محبوب مصرى ، وكان يساوى ٤٢ قرشا ،

ونقلا عن المقريزى وغيره ، ومن الجدول الملحق بها نعلم بالميايدة قيمة الزر المحبوب ، والقروش وغيرها من النقود التى كانت فى زمن البيكوات والباشوات وغيرهم الى زمن الفرنسيين ،

وقد أثبت هذا التقرير بمقتضى مجلس عقد بالاسكندرية مكون من جماعة من الفرنسيين ونفر من أهل البلاد ،

وفيه أيضا قررت قيم النقود الواردة من البلاد الأجنبية لتكون بها المعاملة بمصر ، وهاك صورة التعريفة المذكورة :

(النقود الذهب)

ميايدة	فرنك	
٣٤٠	١١٩٧١٨	السكن البندقى
١٨٠	٦٣٣٨٠	السكن (زر محبوب) المصرى
٩٠	٣١٦٩٠	نصف الزر محبوب المصرى
٢٠٠	٧٠٤٢٢	السكن (زر محبوب) القسطنطينية
٣٠٠	١٠٥٦٣٤	السكن (زر محبوب) المجر وهولاندة

(والميىدى أو البارة الواحدة = ٣٥٢ و ٠ من الفرنك) وكذا فى «الخطط» جدول يبين الزر محبوب ووزنه وتاريخه ، واسم السلطان والأمير الذى كان شائعا فى عهده ، وسعره بالميايدة لمن يريد التوسع .

شريف ذهب :

جاء فى سياحة (تاورينه) الى استانبول سنة ١٠٤١ هـ (١٦٣١ م) ما ترجمته : فى هذه الأيام لم يضرب الدينار فى الممالك العثمانية الا فى مصر ، وكان يسمى الدينار العثمانى بـ (الشريفي) أو (السكن) أو (سلطانين) .

ويذكر صاحب «تقويم مسكوكات عثمانية» أن الشريفي يأتي من مصر ، وأورد (تاورينه) فى رحلته فصلا خاصا فى الكلام على أنواع النقود الذهبية والفضية المتداولة فى السلطنة العثمانية فى ذلك العهد ،

ومما قاله : تقسم نقود الذهب المتداولة فى تركيا الى قسمين : المحلية المعروفة فى داخل البلاد ، والأجنبية المجلوبة من الخارج ،

وكان الشريفي من النقود المحلية ، (ويسميه شريف ، أو سكن ، أو سلطاني) ويساوى ٦ فرنكات فرنسية ويرد الشريفي من مصر ، والقاهرة هى المدينة الوحيدة فى سلطنة آل عثمان التى تضرب فيها العملة الذهبية ، ويؤتى الذهب من الحبشة ،

وفى سنة ١٠٣٤ كان سعر الشريفي ٦٤ فضة ،

وفى سنة ١٠٤١ وفى دفاتر بيت السادات ، أن قيمة الشريفي كانت يومئذ تساوى ٦٦ نصف فضة (وكان النصف فضة = فلسا وثلاث) ،

وفى سنة ١٠٤٢ على مافى دفاتر السادات ، كان سعر الشريفي الجديد ٧٠ نصف فضة ، والقرش ثلاثين فضة ، والنصف فضة يساوى نصف وثلث نصف نحاس ، يعنى كل ثلاثة أنصاف فضة تساوى أربعة أنصاف نحاس ، وكان الشريفي القديم بـ ٦٨ فضة ،

وفى سنة ١٠٤٣ كان سعر الشريفي ٦٩ فضة ،

وفى سنة ١٠٤٧ كان الشريفي الجديد بـ ٧٠ نصف فضة ،

وفى سنة ١٠٤٨ كان الشريفي الذهب بـ ٧٠ فضة ،

وفى سنة ١١٠٣ نودى فى أسواق وطرق مصر بأن الشريفي المسمى بصرف بـ ٩٥ نصفاً بالديوانى ، والشريفي والبندقى بمائة نصف وفى سنة ١١٠٤ فى شهر جمادى الثانية نودى بمصر وجميع الأقاليم أن الشريفي والبندقى بـ ١٠٠/٢ والمحمدى بـ ٩٠ ،

وفى سنة ١١٠٩ حضر أمر شريف للوزير أسماعيل باشا بأن يرسل الخزينة كلها شريفة وفضة ديوانية ، ويصبح عيار الذهب عشرين قيراطا

ولكن صاحب «نزهة الناظرين» فى حوادث سنة ١١٠٩ ذكر أنه وردت من الآستانه سكة دينار عليها طره ، فجمع الباشا الأمراء وأميران ضربخانه وأمره ان يطبع بها ، وأن يكون عيار الذهب ٢٢ قيراطا ، والوزن كل مائة شريفي = ١١٠ درهما بالاسلانبولى . وهى بالمصرى ١١٥ درهما .

- ٢ -

(ريال أبو طاقه — أبو كلب — أبو مدفع — أبو شوشه — أبو عمود — سينكو —
مجيدى — حميدى)

ريال : اسم شائع فى جميع بلاد الشرق الأدنى ، والكلمة مقتبسة من (ريال) الأسبانية ،
ويسميه الأسبانيون Real ومعناه الملكى ، وهم أول من تداول هذا النقد فى الأسواق التجارية ،
وهو عبارة عن النقد القضى المسمى بيزو ، وما من نقد اختلفت قيمته فى البلاد مثل هذا
النقد .

ان لفظ (ريال) أطلق فى العالم العربى فى القرنين السابع عشر والثامن عشر على عملات
فضية كثيرة منها :

الريال النمساوى والهولاندى والأسباني ، والريال الانجليزى والمجرى والروسى .

أبو طاقة :

والريال النمساوى هو التالير ، أو ريال ماريا تريزا ، الذى ضرب لأول مرة سنة ١٧٥١ ،
ويسمى فى مصر ريال أبو طاقه ، أو بوطاقه أو بطاقه ،

وقد أطلق عليه هذا الاسم نسبة للنافذة أو الطاقة المرسومة على صدر النسر المصور على أحد
وجهيه .

وقد وجد فى سنة ١١٧٧ بحجة يؤخذ منها أن سعر الريال الأبى طاقه = ٨٥ نصف فضه ،
وبدفاتر السادات أن الريال المشط = ٨٥ فضه ،

وفى سنة ١١٧٩ يؤخذ من حجة الأمير حسين كاشف أن سعر الريال الأبى طاقه = ٨٥ فضه ،
وكذا فى دفاتر السادات أن سعر المشط كذلك ، وهذا مما يؤكد أن الريال المشط والريال
الأبى طاقه واحد ،

وفى سنة ١١٩٦ كان سعر الريال الأبى طاقه ١٠٠ نصف ،

وفى سنة ١٢٠٦ وجد أن سعر الريال الأبى طاقه ١٠٦ أنصاف فضه ،

وفى سنة ١٢٠٩ كان سعر الريال الأبى طاقه ١٥٥ نصف ،

وفى سنة ١٢١٣ وفى دفاتر السادات أن الريال أبا طاقة فى هذه السنه وفى السنتين
اللتين بعدها قيمته دائرة بين ١٥٠ ، ١٥٥ نصف ،

وفى سنة ١٢٤١ (١٨٢٥ م) كان الريال أبو طاقه ب ١٤ قرشا ،

وفى سنة ١٢٤٥ بلغ سعره ١٥ قرشا ،

وفى تاريخ ٢٧ ذى الحجة سنة ١٢٥١ هـ (١٨٣٤م) أصدر محمد على قرارا قضى باعتبار الريال أبو طاقه : وحدة النقود وجعل قيمته ٢٠ قرشا ، ثم أخذ سعره يتراوح من عام ١٢٥٦ (١٨٤٠م) الى عام ١٢٨٢ (١٨٦٥ م) ما بين ٢١ قرشا و ٣٦ قرشا .

ومما يلاحظ أن صاحب كتاب « النقود العربية وعلم النميات » يقول انه فى أواخر سنة ١٢٨٦ سعرت جميع النقود ، وأمر بأن تضاعف أثمانها ، يعنى ما كان سعره ١٠٠ قرش ديوانى مثل الجنيه المصرى يصبح فى المعاملة ٢٠٠ قرش من غير نقص أو زيادة ، وما كان بعشرين ، وتكون قيمته بأربعين ، وهكذا الى آخر ما هناك واستمر ذلك كذلك الى أن تغيرت الأثمان فى عهد قريب .

الريال الهولندى :

فقد كان يسمى فى مصر ريال أبو كلب ، وكان الريال الاسبانى يسمى ريال أبو مدفع . وقد اختلفت قيمة هذه الريالات منذ تداولها بمصر فى عصر محمد على ، وتراوح سعرها ما بين ١٩ و ٣٤ قرشا .

ثم أعلنت الحكومة المصرية فى ١٤ فبراير أنها لا تقبل فى خزائنها أصناف العملة الفضية من الريالات النمساوية والهولندية والأسبانية .

الريال الانجليزى :

فكان يعرف باسم ريال أبو شوشه وكان الريال المجرى والروسى يعرفان باسم ريال أبو عمود ، وقيمتها أعلى من قيمة الريال التركى (المجيدى) الا أنهما لم يكونا نقدا رسميا ، وكان الريال منهما يباع ب ٨٠ مليما .

وكان نساء البدو يتخذن هذه الريالات (أمات) لقلائدهن أو كن يخيطنها على شغيفة يلقينها على ظهورهن .

وتحدثنا كتب الأدب . أن البدوى كان يشرب بهذا الصنف من الريالات لأن من تتحلّى بها تعتبر من الطبقة الراقية من ربات الخدور الجميلات . وهناك أشعار فى هذا الشأن كثيرة .

سينكو :

أو سنكو أو شينكو أو شينكو ، وهى كلمة ايطالية الأصل ، معناها (خمسة) وتكتب حينئذ بالسين ، وحينئذ آخر بالشين .

ويراد بها نقد مصرى ، كان أصله نحوا من خمسة فرنكات ، وتغير سعره بتغير الزم ؟

وفى سنة ١٢١٣ أى ابان زمن الفرنسيين، اعتبر الريال السينكو يساوى ١٤٢ ميديا .

ومن سنة ١٢٦١ (١٨٤٥م) الى سنة ١٢٨٢ (١٨٦٥م) تراوحت قيمة الريال اسينكو ما بين ١٩ قرشا و ٣٤ قرشا .

ومما هو جدير بالذكر ، أنه في أواخر سنة ١٢٨٦ صُنفت أسعار جميع العملات ،
فما كان سعره ١٠٠ قرش أصبح في المعاملة بـ ٢٠٠ وهذا .

ريال مجيدى :

وهو نقد تركى . نسبة الى السلطان عبد المجيد ، يساوى (٨٠٠ بارة) عشرون قرشا تركيا
صاغا ، وثلاثا وعشرون قرشا تركيا شركا . (٥٠ ملا اليوم) من عهد السلطان عبد المجيد
سنة ١٢٥٥هـ (١٨٣٩م) الى سنة ١٩٣٦م .

وهناك أيضا نص مجيدى يساوى (٤٠٠ بارة) = ٣٥ ملا اليوم الى سنة ١٩٣٥ م .

ويوجد كذلك ربع مجيدى يساوى (٢٠٠ بارة) = ١٥ ملات اليوم الى سنة ١٩٣٥ م .

ريال حميدى :

ينسب الى السلطان عبد الحميد (١٢٩٣هـ = ١٨٧٦م) الى سنة ١٩٣٦ ، وهو نفس قيمة
الريال المجيدى .

- ٣ -

(فلوس نحاسية من فئة الخمس بارات ، والعشر بارات ، والعشرين بارة والأربعين بارة) .

فلوس : جمع فلس ، وأصلها أفلس ، وهى معربة من الكلمة اليونانية أفلس - بضمات سليمان
ثلاث - وهو نقد آتينى كان يساوى الدرهم الأنيكى أو ١٥ سنتيما . أو ثلاثة مليمات مصرية
حديثة ، وكذلك ورد بمعنى مقياس آتينى يساوى سُدس خنيق . والخنيق كيل يزيد على اللتر
قليلا .

ويذهب بعضهم أن كلمة فلس معربة من الرومية "Folium" أو اليونانية "φῶλλισ" ،
وهو بعيد ، أو من الكلمة اليونانية أو اللاتينية "Follis" ، وهى قطعة من النقود تساوى
ربع أوقية ، أو تعريب من الكلمة اليونانية "φῶλλισ" بمعنى قشرة الحشرة من حية
أو سلحفاة أو غيرها أو هى من الكلمة اليونانية "φῶλλος" وهى قطعة من معدن براق تزين
بها الخوذة ، وترخى على الخدين .

قال ابن دريد : كل حلية من الجام ، من فضة أو حديد مستديرة ، فهى الفلوس
والرصائع ، أما اذا كانت مستطيلة أو مربعة فهى التفارص ومفرده « تفرض » .

ويقول صاحب كتاب «اغاثة الأمة بكشف الغمة» : والفلوس لنفقات الدور فقط، ولا يشتري
بها الحاجيات ذات الشأن .

نلاحظ أنه فى سنة ١٢٥٤هـ (١٨٣٨م) ضربت نقود نحاسية من قطع الخمس بارات ،
نقش عليها كما يلى :

ظهر	وجه
٣٢	السلطان محمود بن
ضرب في	عبد الحميد خان
١٢٢٣	عز نصره
	٥
	ب

وكذا في سنة ١٢٥٥هـ (١٨٤٠م) ضربت نقود نحاسية عبارة عن خمس بارات باسم والى مصر . ونقش عليها ما يلى :

ظهر	وجه
١	السلطان عبد المجيد بن
ضرب في	محمود خان
مصر	عز نصره
١٢٥٥	٥
	ب

وفى سنة ١٢٥٦هـ (١٨٤١م) ، ١٢٥٧هـ (١٨٤١م) ، ١٢٥٨هـ (١٨٤٢م) ، ١٢٥٩هـ (١٨٤٣م) ، ١٢٦٠هـ (١٨٤٤م) ، ١٢٦١هـ (١٨٤٥م) ، فان قراءات وجه العملة مثل القطعة السابقة (أى ١٢٥٥هـ) ، ولكن الاختلاف فى قراءة العدد الأول من ظهر العملة ، بالترتيب رقم ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧ ، والمعنى أن رقم ٢ عام ١٢٥٦ مقابل السنة الثانية من حكمه ، ورقم ٣ ، ٤ أى السنة الثالثة والرابعة من حكمه ، ورقم ٥ ، ٦ ، ٧ أى السنة الخامسة والسادسة والسابعة من حكمه . وهكذا .

وفى سنة ١٢٨٣هـ (١٨٦٦م) ضربت نقود نحاسية من فئة العشر بارات . نقش عليها ما يلى :

ظهر	وجه
٧	السلطان عبد العزيز بن
ضرب في	محمود خان
مصر	عز نصره
١٢٧٧	١٠
	ب

وفى سنة ١٢٨٥هـ (١٨٦٨م) ضربت نقود نحاسية ذات العشر بارات أيضا ، عليها نفس نقوش الوجه فى العملة السابقة ، ولكن على الظهر رقم ٩ بدلا من رقم ٧ .

وفى سنة ١٢٨٦هـ (١٨٦٩م) ضربت أيضا نقود نحاسية من فئة العشر بارات ، ونفس النمط فى النقوش ، الا انه يوجد على الظهر الرقم ١٠ بدلا من رقم ٩ .

وضربت في مصر نقود نحاسية من فئة العشرين بارة في سنة ١٢٨٢ هـ (١٨٦٥ م) .
منقوش عليها الآتى :

ظهر	وجه
٦ ضرب في مصر ١٢٧٧	السلطان عبد العزيز بن محمود خان عز نصره ٢٠ ب
	طغراء

وفي سنة ١٢٨٤ هـ (١٨٦٧ م) ضربت نفس النقود النحاسية من ذات العشرين بارة ،
عليها نفس كتابات السابقة ما عدا رقم ٨ بدلا من رقم ٦ .

وكذا في سنة ١٢٨٥ هـ (١٨٦٨ م) نفس الكتابات على عملة نحاسية من فئة العشرين بارة ،
ولكن بالظهر الرقم ٩ بدلا من رقم ٨ ، ونفس الكتابات على عملة ضربت في سنة ١٢٨٦ هـ
(١٨٦٩ م) من فئة العشرين بارة ، ولكن رقم ١٠ بالظهر بدلا من رقم ٩ ،

وضربت كذلك في سنة ١٢٨٦ هـ (١٨٦٩ م) عملة نحاسية من ذات الأربعين بارة ، نقش عليها
ما يلي :

ظهر	وجه
١٠ ضرب في مصر ١٢٧٧	السلطان عبد العزيز ابن محمود خان عز نصره ٤٠ ب
	طغراء

والجدير بالذكر ، أن أغلب هذه العملات التركية من ذهب وفضة ونحاس من كنوز متحف
الفن الاسلامى بالقاهرة .

الحواشى والمراجع :

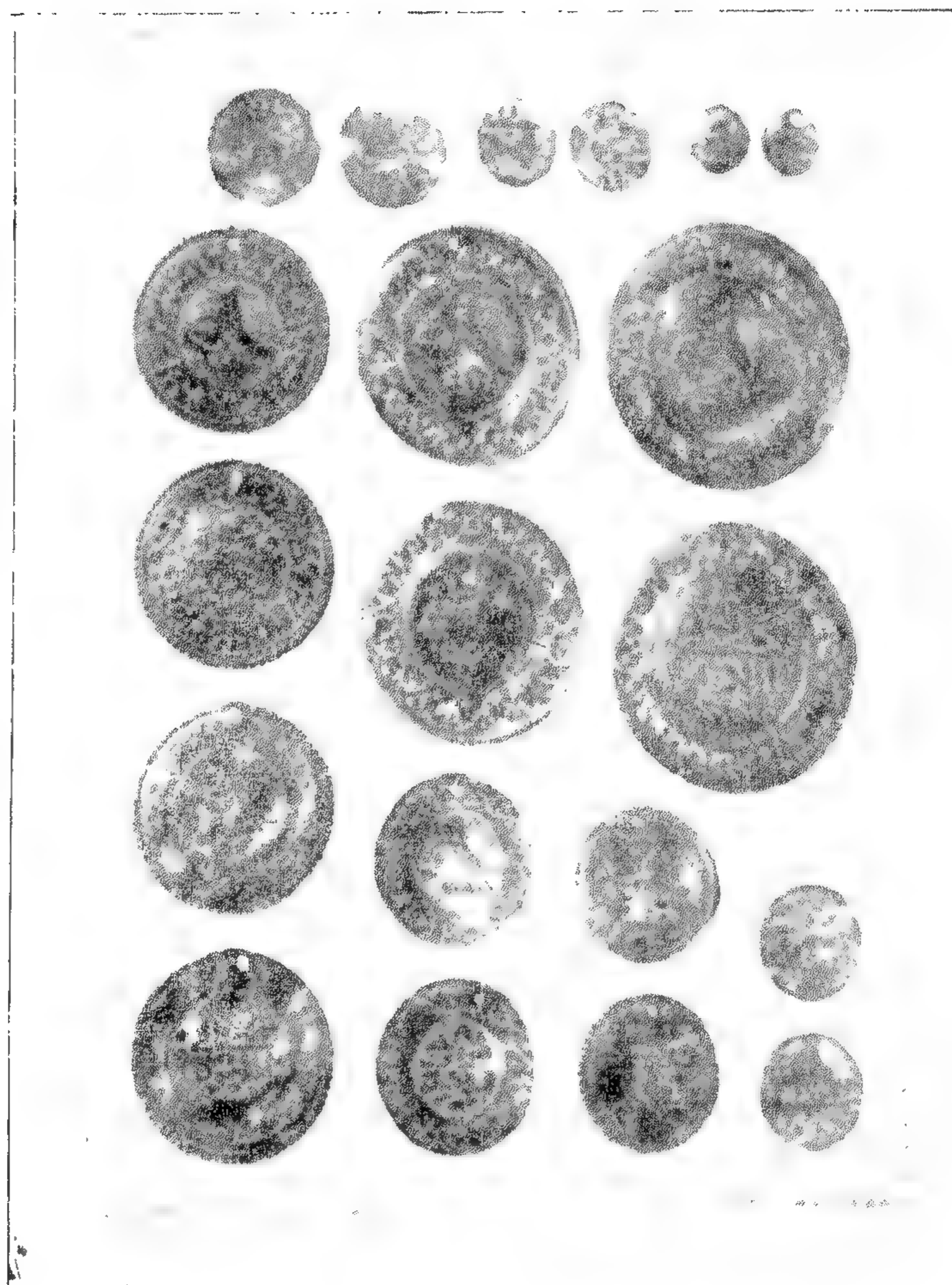
✳ القرآن الكريم .

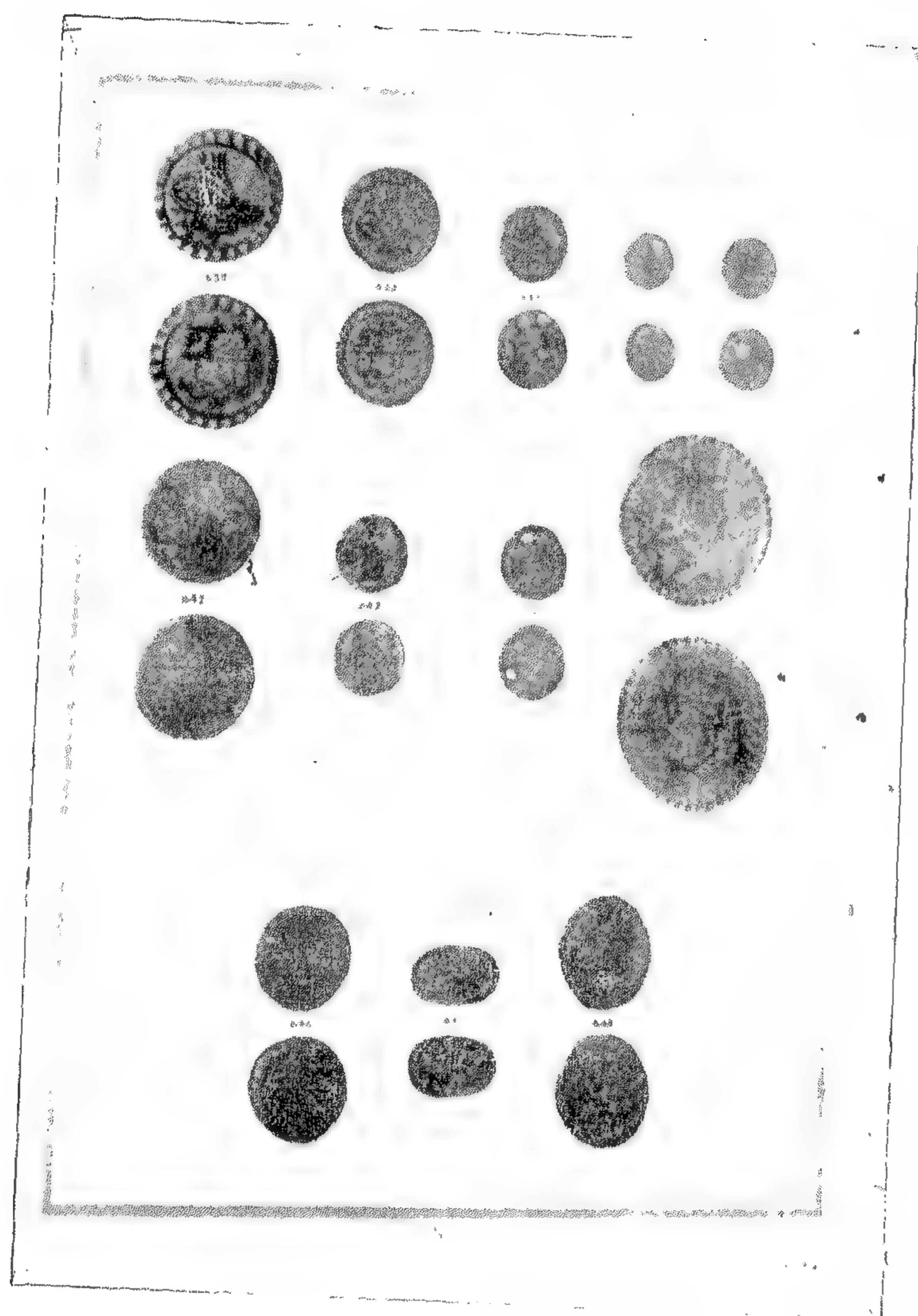
✳ الحديث النبوى .

١ - انظر د . فهمى : النقود العربية ص ١١٧

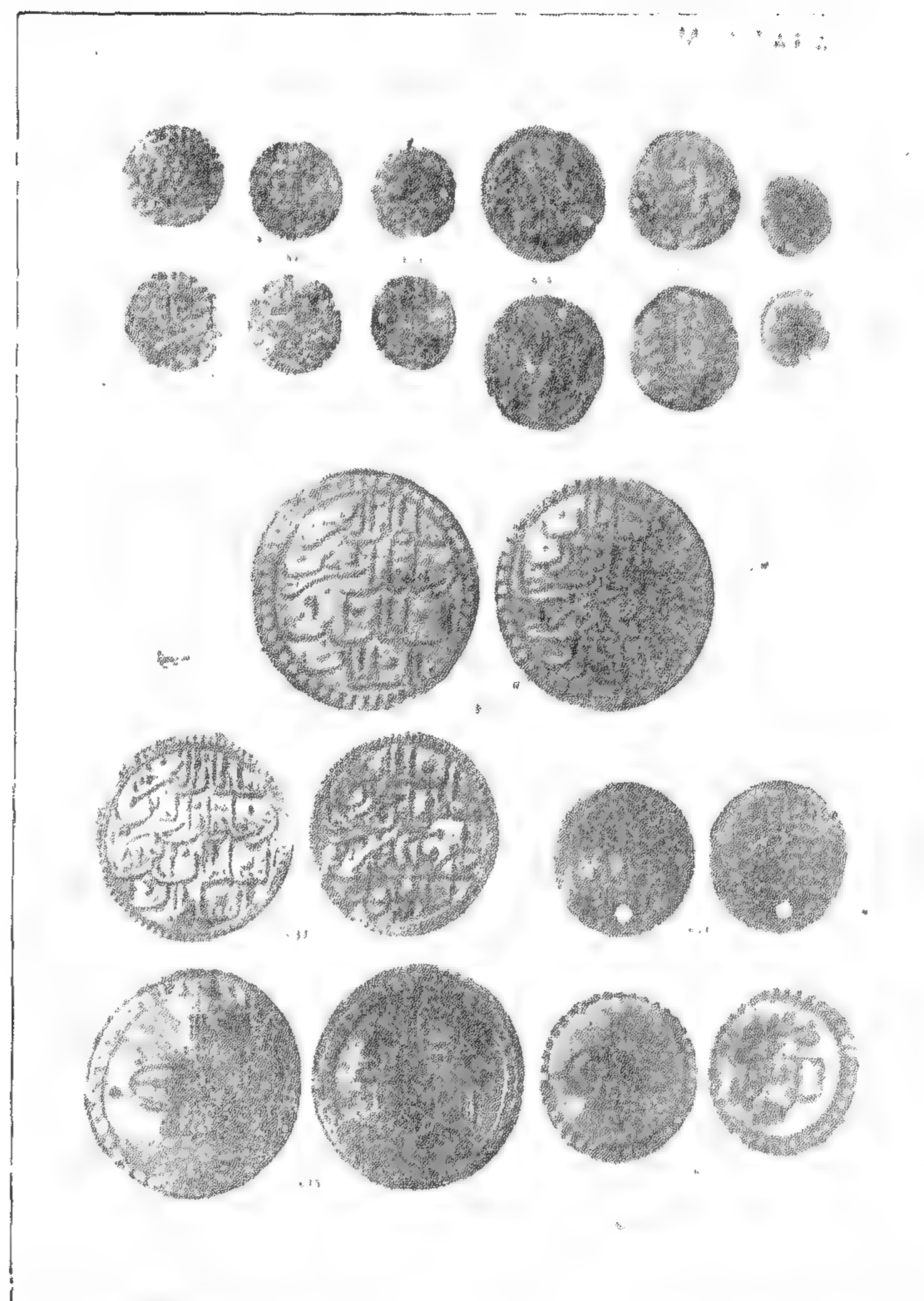
٢ - ضمن فتوى الامام المرحوم الشيخ محمد عبده ، عن الصور والتمائيل وفوائدها
وحكمها . نشرها الشيخ رشيد رضا فى المنار ، ومنشورة كذلك فى كثير من الكتب ، منها :
الفن والقومية العربية : الجباخنجى ، سنة ١٩٦٣

- ٣ - يضم المتحف الاسلامى بالقاهرة مجموعة نادرة من عملات العصر التركى ، وغيرها من العصور السابقة ، ضمن مقتنياته ، وقد نشر د. فهمى معظم هذه العملات حتى العصر المملوكى .
- ٤ - د. فهمى : النقود العربية (١٩٦٤) ص ٤
- ٥ - مصطفى السباعى : اشتراكية الاسلام (١٩٦٢) ص ٢٥٣ ، ٢٠٤ ، ٣٣٢ وبما بعدها .
- ٦ - ستانلى لينبول : مجموعة العملة التركية بالمتحف البريطانى (لندن ١٨٨٣) .
- ٧ - اسماعيل غالب : كتالوج فى العملة التركية
- ٨ - البلاذرى : النقود (نشر الكرملى) .
- ٩ - انستاس الكرملى : النقود العربية وعلم النميات (القاهرة ١٩٣٩) .
- ١٠ - برلين : مقالة على تاريخ الاقتصاد عند الترك . (المجلة الآسيوية)
- ١١ - بلوشى : مشكلة الذهب فى العصر الوسيط .
- ١٢ - حسين عبد الرحمن : العملة المصرية .
- ١٣ - زامبور : تاريخ الأسرات الحاكمة .
- ١٤ - عباس العزاوى : تاريخ النقود العراقية لما بعد العهود العباسية .
- ١٥ - عبد الرحمن فهمى : النقود العربية ، ما ضيها وحاضرها ، مادة « فندقلى » لوزارة الأوقاف .
- ١٦ - على مبارك : الخطط الجديدة التوفيقية ج ٢٠ (القاهرة ١٣٠٦ هـ) .
- ١٧ - فراى : قاموس أسماء النميات (سنة ١٩٤٧) .
- ١٨ - لويس برنار : تعليقات على العملة المصرية (فى كتاب وصف مصر) .
- ١٩ - مصطفى الذهبى الشافعى : تحرير الدرهم والمثقال والرطل والمكيال وبيان مقادير النقود المتداولة فى مصر (نشر الكرملى) .
- ٢٠ - المقرئى : النقود القديمة الاسلامية (نشر الكرملى) .
- ٢١ - نبيل محمد عبد العزيز : الخيل ورياضتها (فى عصر سلاطين المماليك) سنة ١٩٧٦
- ٢٢ - يعقوب سركيس : نظرة فى كتاب النقود العربية وعلم النميات (مجلة المجمع العلمى العراقى ج ١ - السنة الأولى ١٩٥٠) .
- ٢٣ - دائرة المعارف الاسلامية .
- ٢٤ - الموسوعة العربية .

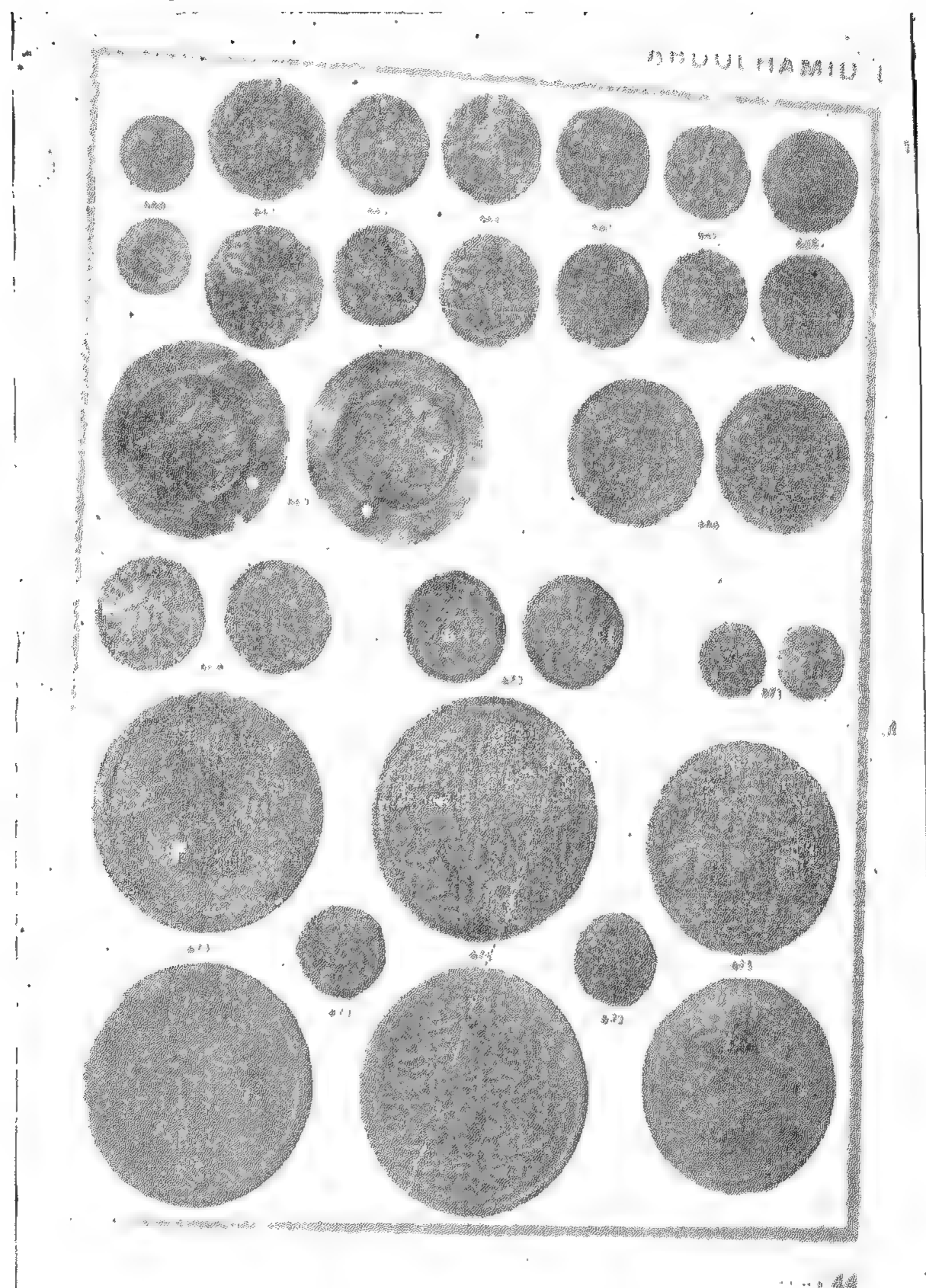




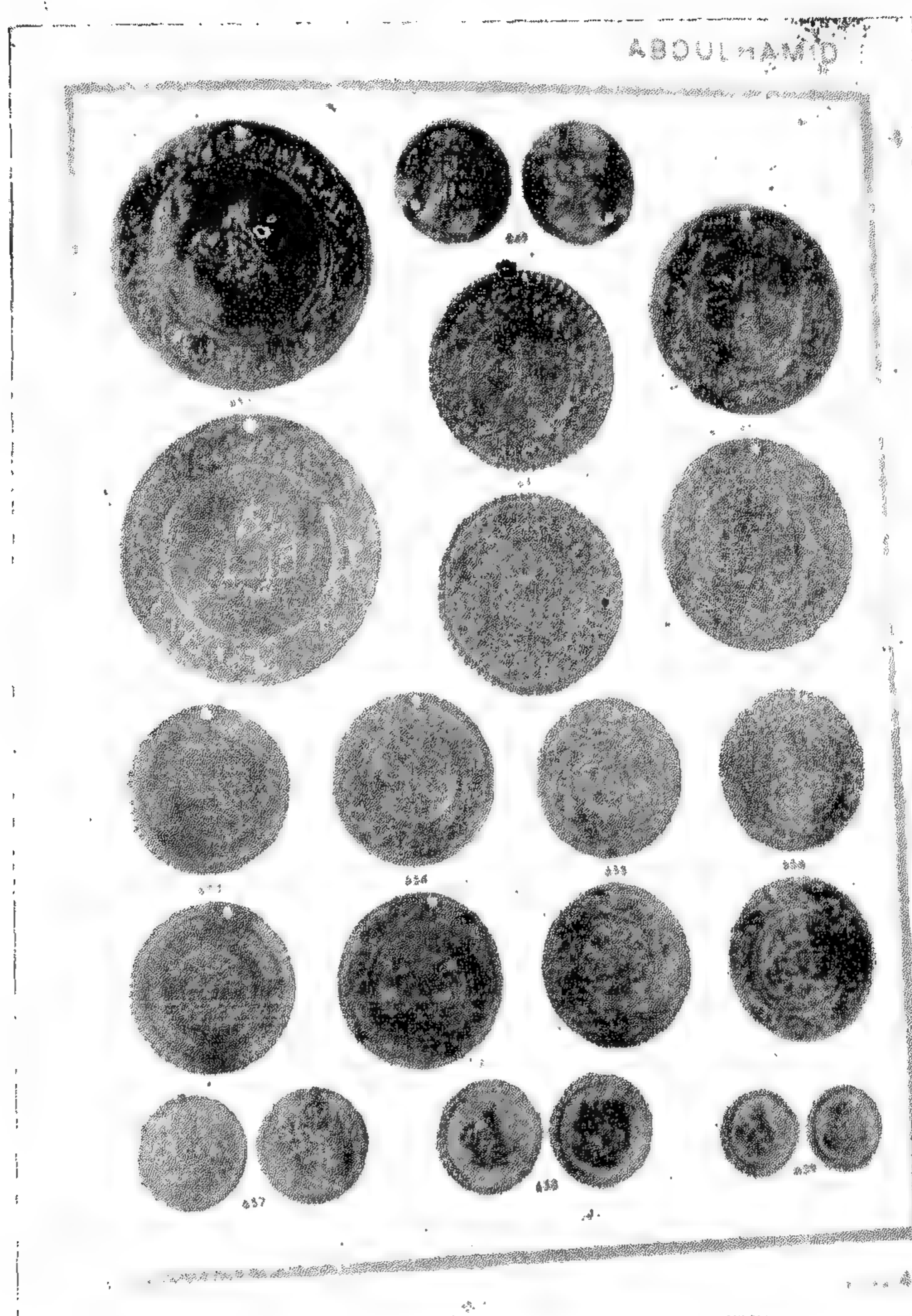
لوحة (٢)



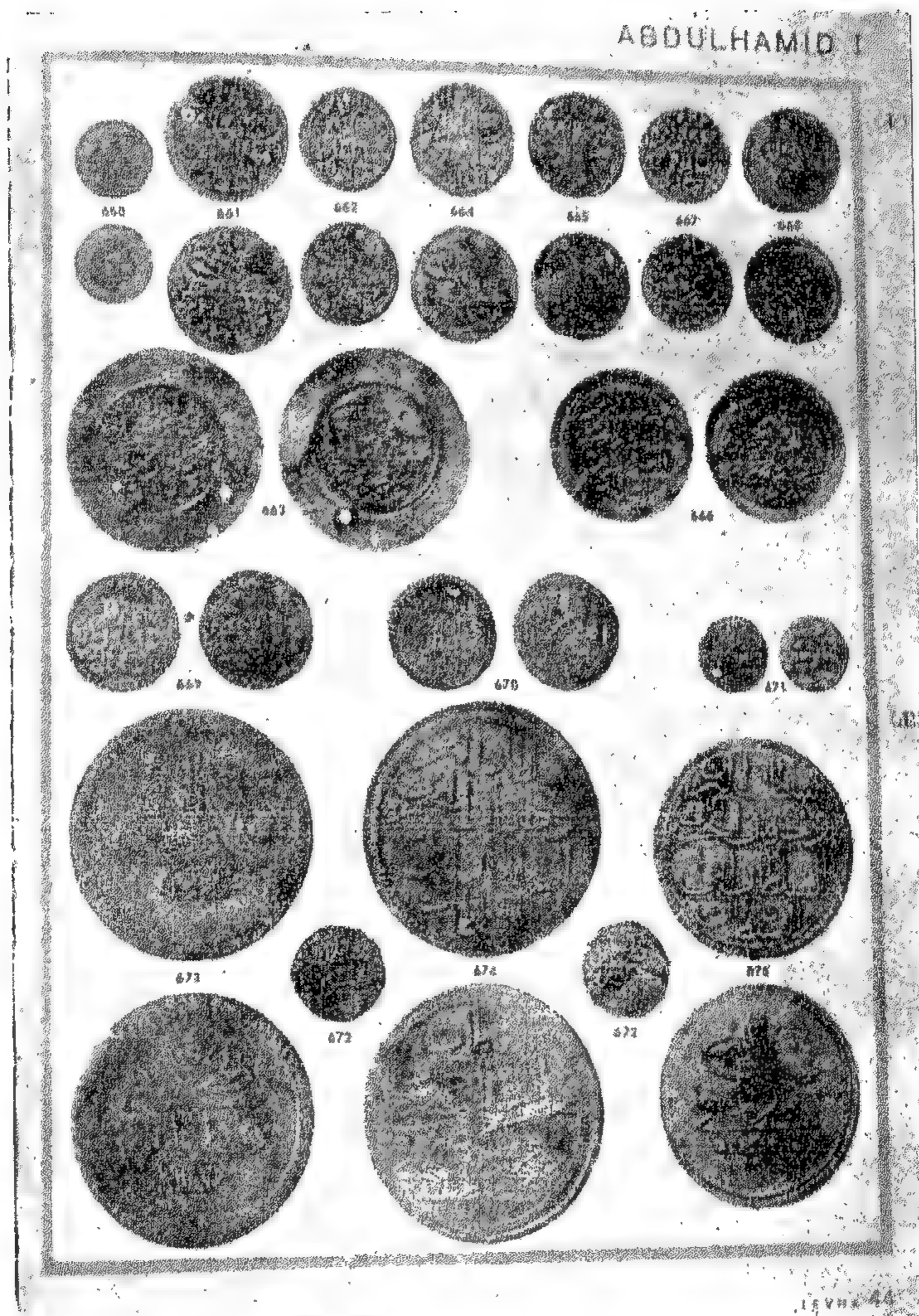
لوحة (٣)



لوحة (٤)



لوحة (٤)



لوحة (٦)

منبر جامع الست تاتار الحجازية

الموجود

بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة

بقلم

نعمت محمد أبو بكر

وكيلة متحف الفن الاسلامى

الست تاتار الحجازية (١) هي ابنة الملك الناصر محمد بن قلاوون وزوج الأمير بكتمر الحجازى ، وقد اشترت قصر قوصون بخط رحبة العيد وعمرته عمارة ملكية وتأنقت فيه وأجرت الماء الى أعلاه وعملت تحت القصر اصطبلًا كبيرًا لخيول خدامها وساحة كبيرة يشرف عليها . وقد أنشأت الست تاتار هذا الجامع (جامع الست تاتار) وكان في أول أمره مدرسة ثم ترك منها التدريس وأصبحت مقصورة على الصلاة .

ومنبر هذا الجامع الذى هو موضوعنا مودع بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة تحت رقم سجل (١٠٨٠) « لوحة ١ » .

وتصميم هذا المنبر لم يخرج عن التصميم العام للمنابر « شكل (١) » الذى يتكون من المدرج - الجوسق .

اولا - المدرج : وهو يتكون من :

١ - باب المنبر الذى يطلق عليه باب المقدم .

٢ - الريشتان وبهما باب الروضة (٢) .

٣ - السلم وسيابجه « الدرابزين » .

ولنتناول كل عنصر من عناصر المدرج :

(١) باب المنبر : وهو يتكون من ضلفتين ويطلق عليه « باب المقدم » وضلفتا هذا المنبر مفقودتان وقوائمه خالية من الزخارف ويتوج بابه تتويجة من المقرنصات من حطتين « صفيين » « لوحة (١) »

(٢) الريشتان : وهما الجزء المثلث الذى يكون جانب المنبر وهذا المنبر له ريشتان كل منهما مكونة من حشوات مربعة ومثلثة يفصلها عن بعضها حشوات مستطيلة ضيقة « لوحة (٢) » والحشوات المربعة والمثلثة تملؤها الزخارف الهندسية التى تحتوى على طبق نجمى $\frac{12}{8}$ بمخموس « شكل ٢ » ويقصد بهذا الاصطلاح أن الطبق النجمى الاثنى عشر أى المكون من اثني عشر كنده يوجد بالوسط ويحيط به نجمة خماسية ، أما الطبق الثمانى فهو مكون من ثمان كندات وبذلك يوجد ربع طبق نجمى ثمانى بالأركان أى من كندتين فقط ويوضح ذلك لوحة « ٢ » ، شكل « ٢ »

(١) النجوم الزاهرة ج ١٠ ص ١٣٨ ، ٢٤٧ . الخطط للمقريزى ج ٢ ، ص ٣٨٢ طبعة بولاق ، الخطط التوفيقية : على

باشا مبارك ج ٢ ، ص ٧٧

(٢) بابا الروضة : هما بابان موجودان بجانب الريشة . الريشة : هي الجزء المثلث الكبير الذى يكون جانب المنبر .

وكندات الطبق النجمى مكونة من مضاهلة عظم عليها زخارف نباتية بالدق (٣) . ويعد هذا المنبر أول ما استعمل فيه مضاهلة الكندة من اعظم بدلا من السن (٤) وكان المعتاد أن تكون من خشب ساج هندي أو جوز تركي كما هو متبع في حشوات منبر لاجين السيفي بابن طولون (٦٩٦ هـ) أو يستعمل من خشب الصندل كما هو متبع في منبر بكتمر الجوكندار (٦٩٩ هـ / ١٢٩٩ م) بمسجد الصالح طلائع .

أما القنانات الخشبية (٥) فليس لها وجود في هذه الريشة وأن المستريك السن (٦) قد حل محل القنان وبذلك لا وجود للتعشيق بين حشوات الريشة . وعلى ذلك نجد أن الطبق النجمى قد دق على الحشوات المربعة أو المثلثة بدون تعشيق ، ويفصل بين الحشوات المربعة والمثلثة حشوات مستطيلة ضيقة تحتوى على زخرفة تسمى المقص (شكل «٣») وقد صادفنا هذا العنصر الزخرفي في جلسة منبر أرغون شاه الاسماعيلى (٧٤٨ هـ / ١٣٤٧ م) وجلسة منبر منجك اليوسفى (٧٥٠ هـ / ١٣٥٠ م) .

وجدير بالذكر أننا قد عثرنا على حشوة خشبية بالمتحف الاسلامى تحت رقم سجل (١١٧١٩) (لوحة «٣») بها نفس الزخارف الموجودة بمربعات ريشة المنبر . وبالتعرف على هذا الرقم من سجل المتحف وجد أنها جاءت الى المتحف عن طريق الاهداء من الأمير كمال الدين حسين وقد قمت بعقد مقارنة بينها وبين الحشوات المربعة الموجودة بالريشة لوحة «٢» ووجدت تشابها تاما مع مثيلاتها بالريشة ، ومما زاد تأكيد أن الريشة بها بعض حشوات مربعة مفقودة ولها نفس أبعاد هذه الحشوة المربعة وهو ٢٩٥ سم . كما أن زخارف هذه الحشوة رقم (١١٧١٩) بها نفس الزخارف وهو الطبق النجمى $\frac{2}{8}$ بمخموس بجميع معالمه الدقيقة . هذا بالإضافة الى أن نوع الخشب المستعمل في هذه الحشوة المربعة هو نفس النوع المستخدم في حشوات المنبر مما يرجح أنه قد ائدت إليها يد واقتلعتها وذلك عندما كان المنبر في مكانه وقبل ايداعه بالمتحف . ولكن لحسن الحظ أنها ردت الى المتحف وبالتالي يجب ردها الى مكانها بالمنبر .

ويوجد بالريشة بابا الروضة لوحة «٤» قطاعه مستطيل وهناك تشابه كبير بينه وبين باب الروضة في منبر جامع أصلم السلحدار (٧٤٥-٧٤٦ هـ / ١٣٤٤/١٣٤٥ م) ومنبر آق سنقر (٧٤٧ - ٧٤٨ هـ / ١٣٤٦ - ١٣٤٧ م) .

(٣) السلم وسياجه « الدرايزين » :

وسلم هذا المنبر يتكون من ست درجات غير جلسة الخطيب منها ثلاث درجات قد دقت قوائمها بزخرفة عبارة عن طبق نجمى اثنى عشرى بمخموس « شكل ٤ » وبه أثر تطعيم لوحة «٥» أما الدرايزين فهو عبارة عن حشوات مربعة كلها خرط من النوع الميمونى « راجع لوحة (٢) » ذى أكر مربعة وبوسطها زرار حديدى . ويفصل المربعات بعضها عن البعض الآخر مستطيلات ضيقة بها زخرفة المقص (راجع شكل ٣) الذى سبق أن أشرنا اليه فى الريشة .

(٣) المضاهلة : هي الجزء الأوسط من الحشوة الخشبية سواء أكانت كندة أو ثروة أو ترس (أجزاء الطبق النجمى) وينزع هذا الجزء الأوسط ويوضع بدلا منه سن أو عظم .

(٤) استخدم بعض الصناع العظم بدلا من السن «العاج» فى تطعيم الحشوات ويمكن التمييز بينهما باستخدام الزبد الذى يترك أثرا واضحا على حشوات العظم ، ومن مميزات العاج أنه ناعم الملمس بينما العظم فإنه دلى بالخلايا التى تظهر على شكل ثقب صغيرة جدا .

(٥) القنانات : وهي الضلوع الخشبية التى تفصل الحشوات عن بعضها .

(٦) المستريك ، أو الملتز : هو عبارة عن شريط رفيع من السن يحيط بالحشوة من جميع أضلاعها .

ويلاحظ أن نظام التقسيم في درابزين هذا المنبر بدأ انتشاره في منابر الممالك البرجية أما عما يسبق هذه الفترة فكان الدرايزين كله عبارة عن خرط ميموني .
ثانيا - الجوسق : وهو يتكون من :

١ - جلسة الخطيب وجوانبها .

٢ - تتويجة المقرنصات (٧) التي تتوج الجوسق . « شكل (١) (لوحة ١٠ » أما جانبا جلسة الخطيب فهي المنطقة التي فوق باب الروضة لوحة «٦») وهي في هذا المنبر عبارة عن طبق نجمي اثني عشر بغراب لوحة «٦» ، شكل «٥» . والطبق النجمي شغل جمعية (أى بالتعشيق) ويفصل تلك الحشوات بعضها عن البعض الآخر قنانات (ضلوع خشبية) « لوحة ٦ » ومضاهلات حشوات الطبق النجمي استعملت من العاج .

والجوسق يجمله قوائم خالية من الزخارف ويتوج بتتويجة من المقرنصات (لوحة ٧) من ثلاث حطات (طبقات) وهي من النوع المزنب (لوحة ٧) .

وهناك أنواع آخر للمقرنصات هي :-

- ١ - النوع البلدي وهو ممثل في تتويجة منبر لاجين بابن طولون ٦٩٦ هـ (لوحة ٨)
- ٢ - النوع الحلبي وهو ممثل في منبر حرم الخليل بفلسطين ٤٨٤ هـ . « لوحة ٩ »
- ٣ - النوع المزنب وهو في تتويجة منبر الست تاتار الذي نحن بصده ٧٦١ هـ / ١٣٦٠ م (لوحة ١٠) .

أنواع الخشب التي استعملت في هذا المنبر :

استعمل في هذا المنبر نفس الأنواع التي كانت تصنع منها المنابر السابقة عليه وهي :

- ١ - خشب الكتلة ، وقد استعمل منها قوائم الهيكل العام للمنبر .
- ٢ - خشب الساج الهندي ، وقد استعملت في حشوات المنبر .
- ٣ - العظم ، وقد استعمل العظم بدلا من العاج في مضاهلات بعض الحشوات .
- ٤ - العاج ، وقد استعمل في مضاهلات حشوات الطبق النجمي الذي بجوانب جلسة الخطيب .

(٧) المقرنصات : هي الدلايات التي تحيط بتتويجة باب المنبر والجوسق ، وقد ظهر منها عدة أنواع منها النوع الحلبي مثل منبر جامع حرم الخليل بفلسطين (٤٨٤ هـ) ، النوع الثاني وهو البلدي الذي يعد أقدم مثل ظهر في المنابر قد ظهرت بمنبر لاجين بالجامع الطولوني (٦٩٦ هـ) . النوع الثالث وهو المزنب وظهر بمنبر الست تاتار الحجازية .

ويتفق منبر الست تاتار الحجازية مع المنابر السابقة عليه فى عدة عناصر أهمها :

١ - تصميمه يتفق مع تصميم منبر جامع أصلم السلحدار (٧٤٥ - ٧٤٦ هـ / ١٣٤٤ - ١٣٤٥ م) وآق سنقر (٧٤٧ - ٧٤٨ هـ) .

٢ - أن الريشة تتكون من الحشوات المربعة والمستطيلة مثل منبر دير سانت كاترين الموجود بشبه جزيرة سيناء (٥٠٠ هـ) .

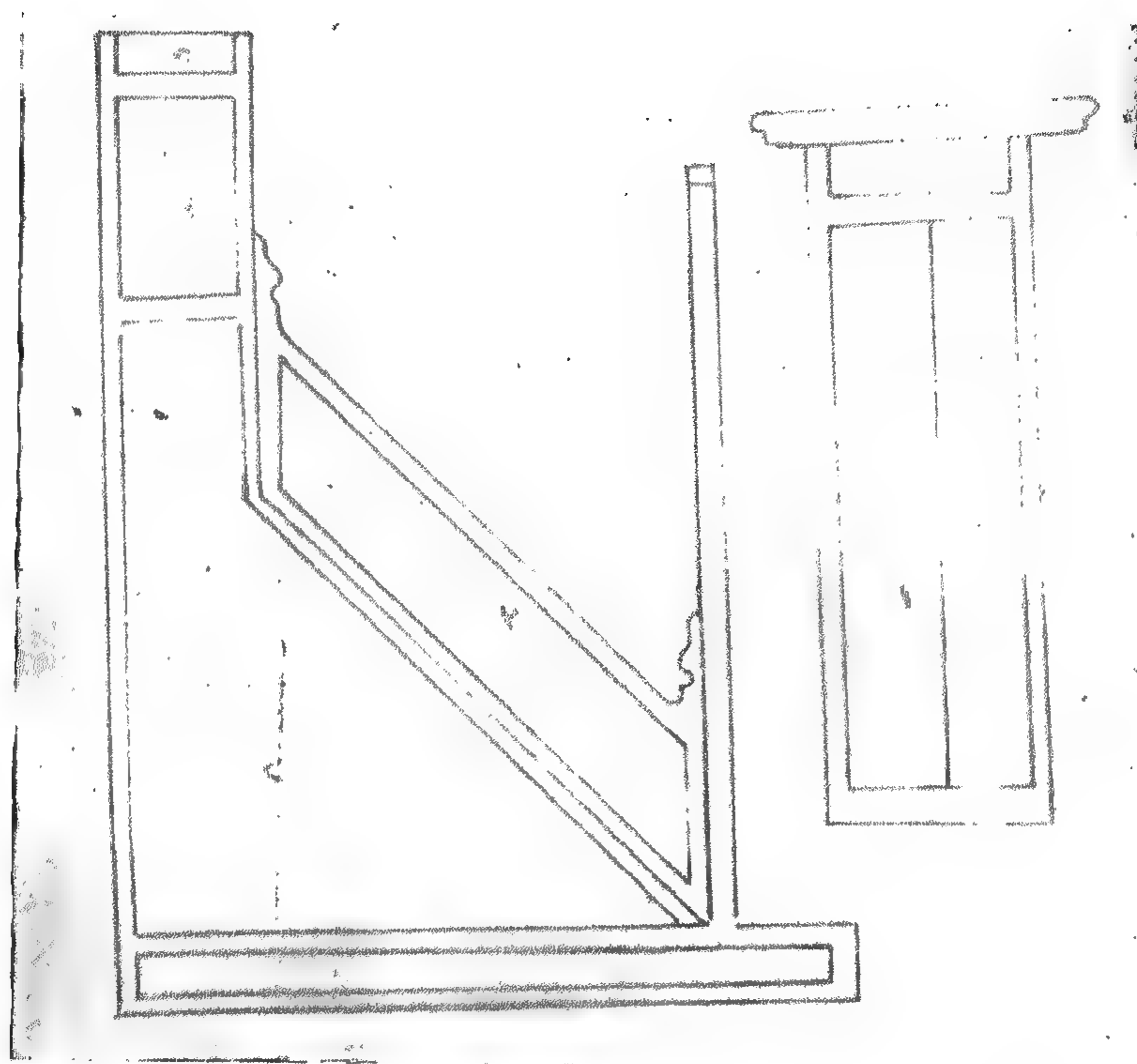
غير أنه انفرد بعدة عناصر لم يسبق لها الظهور فى المنابر السابقة عليه وهى :

١ - ظهور نوع جديد من المقرنصات وهو النوع المزنب و كان قبل ذلك اما مقرنص من النوع البلدى مثل منبر لاجين ، مقرنص من النوع الحلبي مثل منبر حرم الخليل بفلسطين .

٢ - انفرد بالتقسيم الذى رأيناه فى الدرايزين و كان قبل ذلك يغطيه الخرط الميمونى .

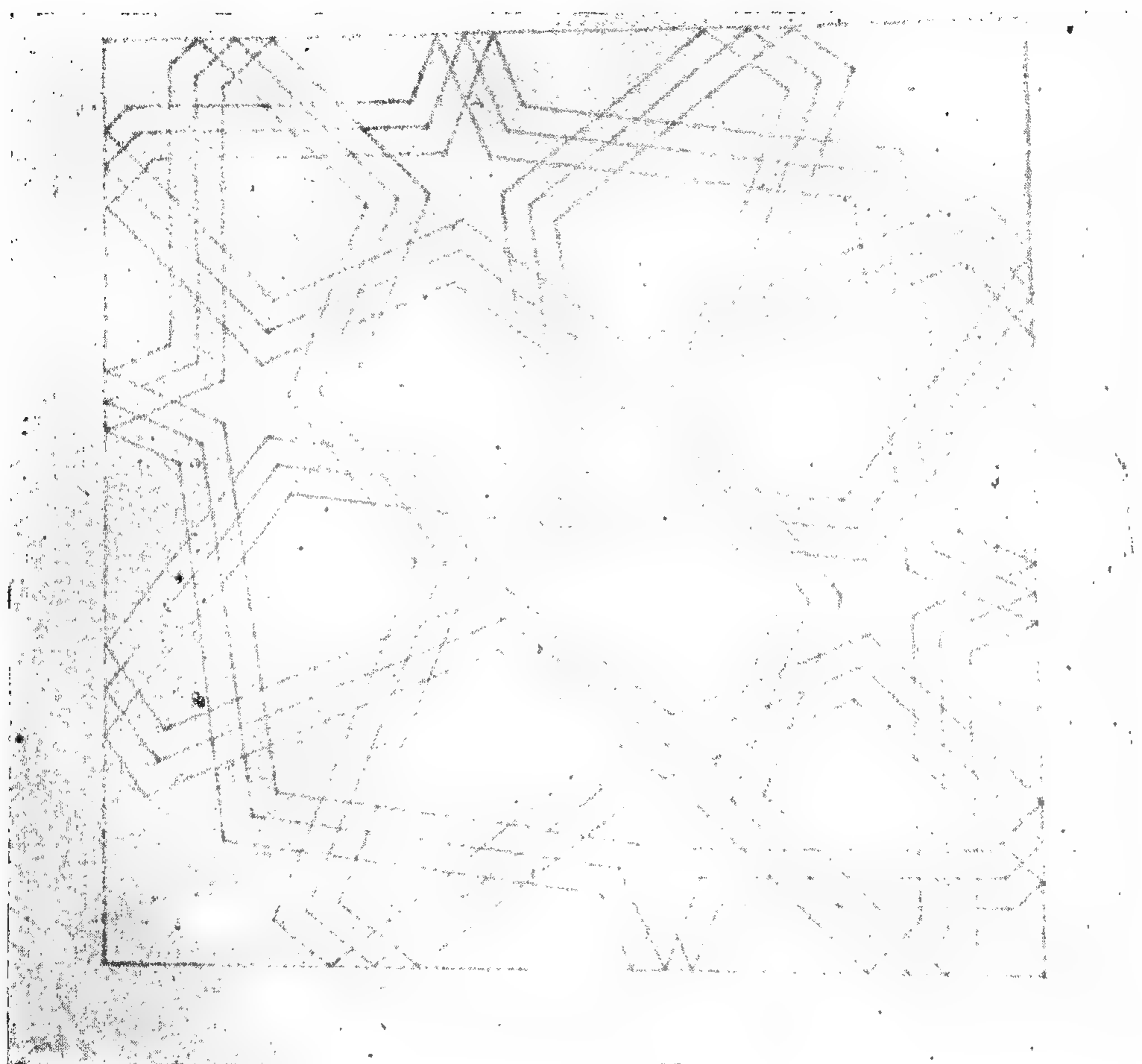
٣ - ظهور الطبقة النجمية $\frac{12}{8}$ بالنقش على الحشوات المربعة والمثلثة ، وقد ظهر قبل ذلك بالتعشيق .

٤ - زخرفة المقص وظهوره بريشة المنبر والدرايزين حيث كان المعتاد ظهوره بجلسة قاعدة المنبر كما فى منبر أرغون شاه الاسماعيل ٧٤٨ هـ / ١٣٤٧ م وجلسة منبر منجك اليوسفى ٧٥٠ - ٧٥١ هـ / ١٣٥٠ م .



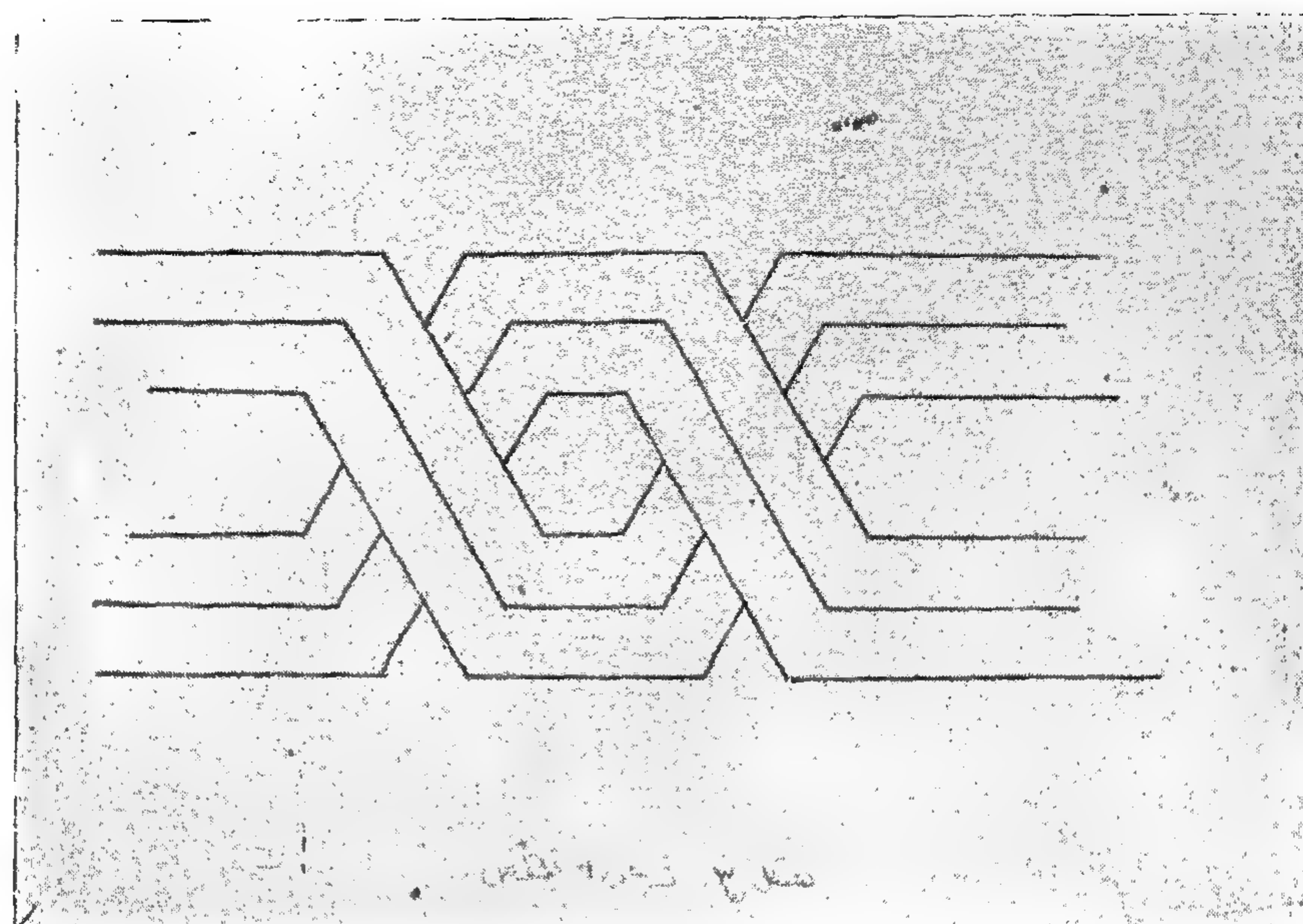
شكل (١)

التصميم العام للمنبر



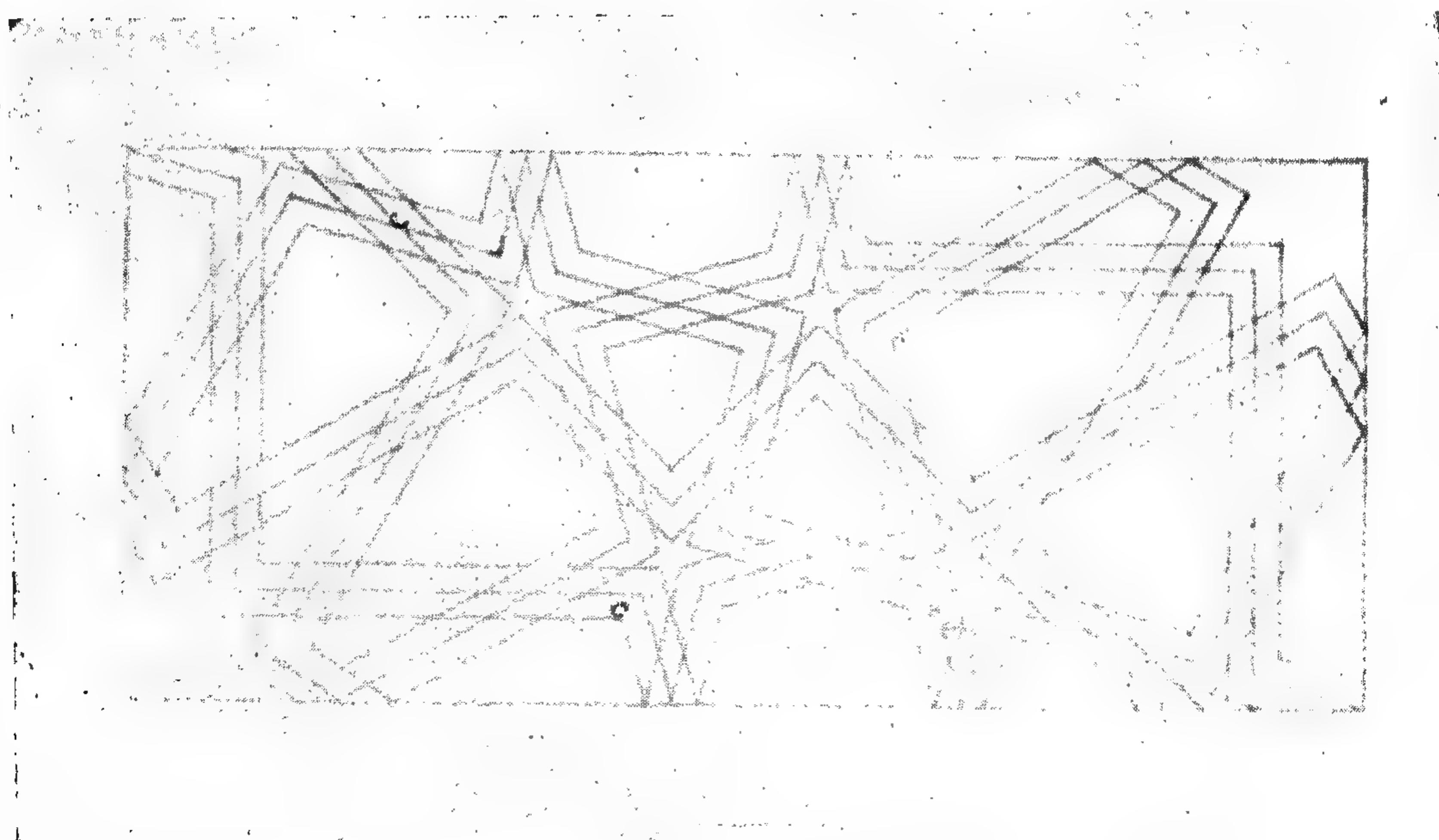
شكل (٢)

رسم هندسي لشكل نجمي $\frac{12}{8}$ بمخمس



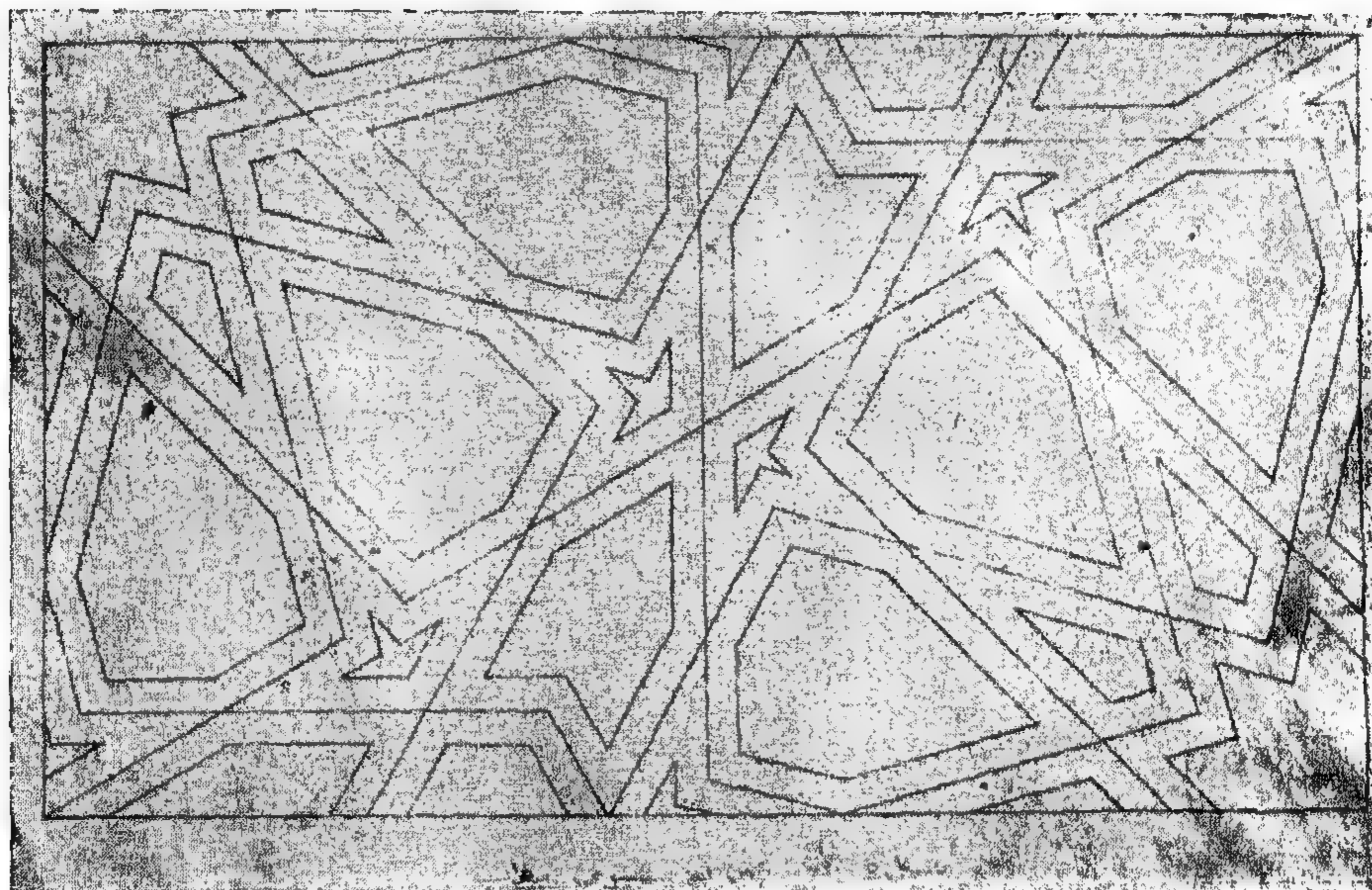
شكل (٣)

رسم هندسى لزخرفة المقص



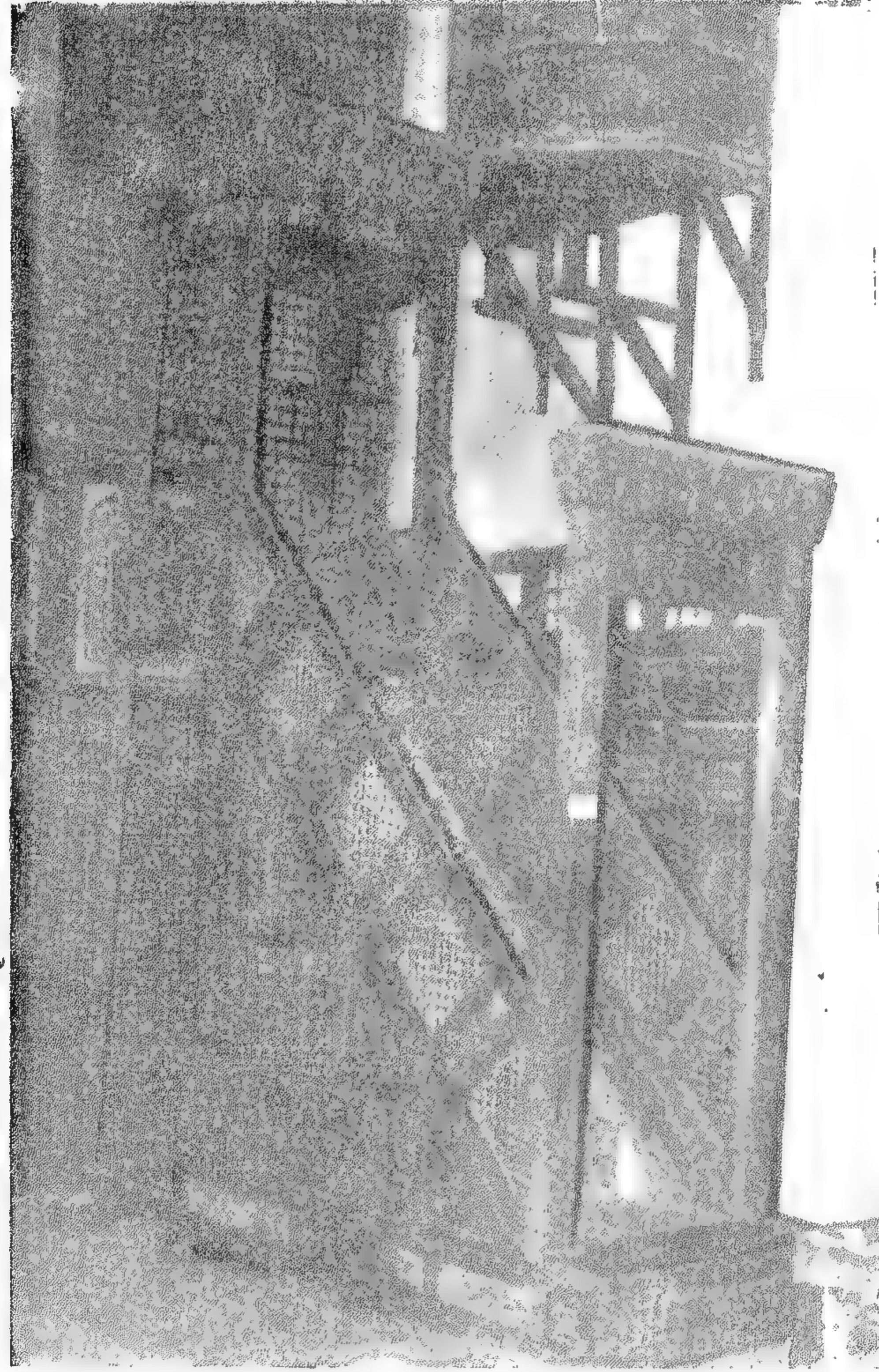
شكل (٤)

رسم هندسى لشكل نجمى اثنى عشرى بمخموس



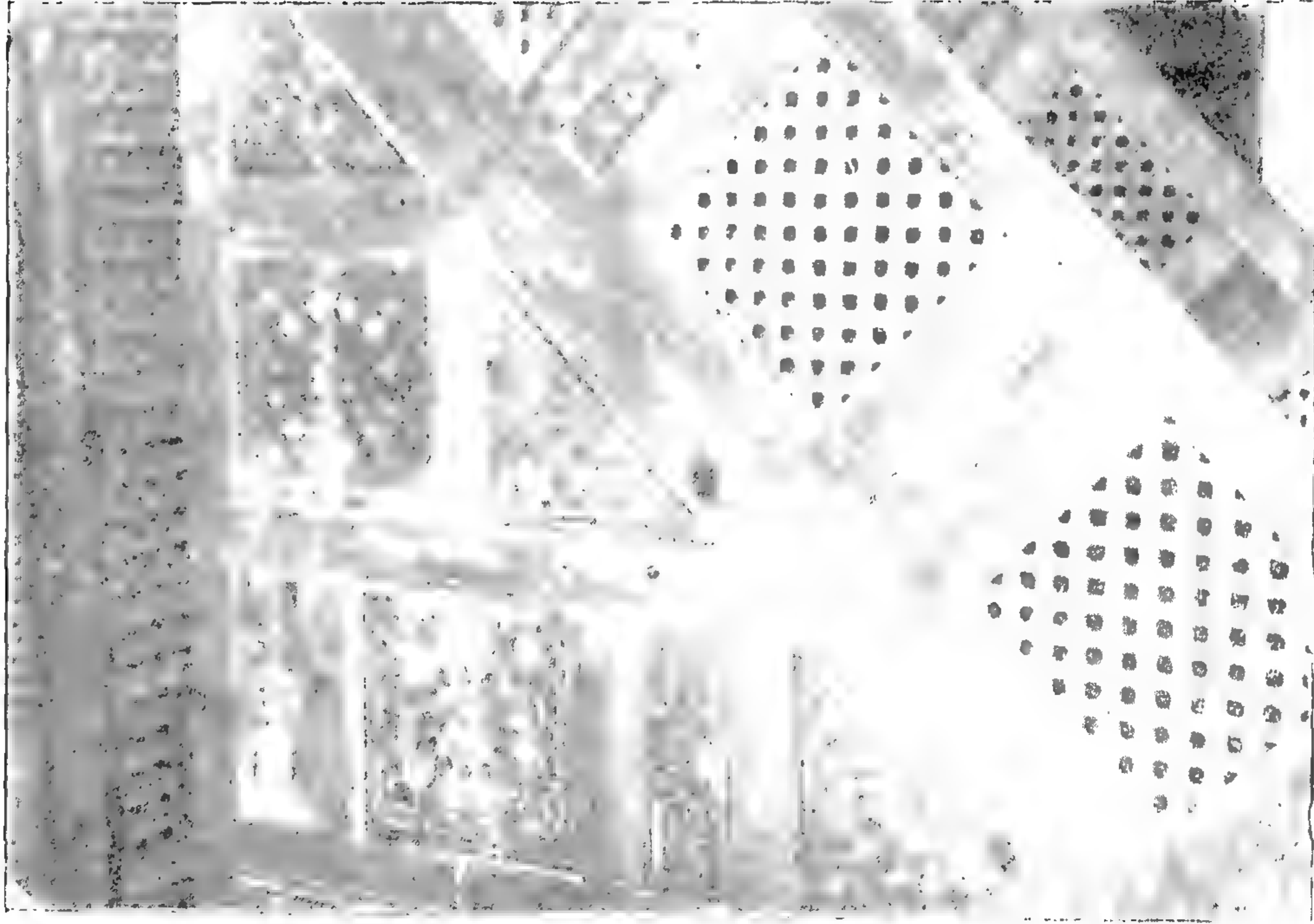
شكل (٤)

رسم هندسی لشکل نجمی اثنی عشری بزقاق و غراب

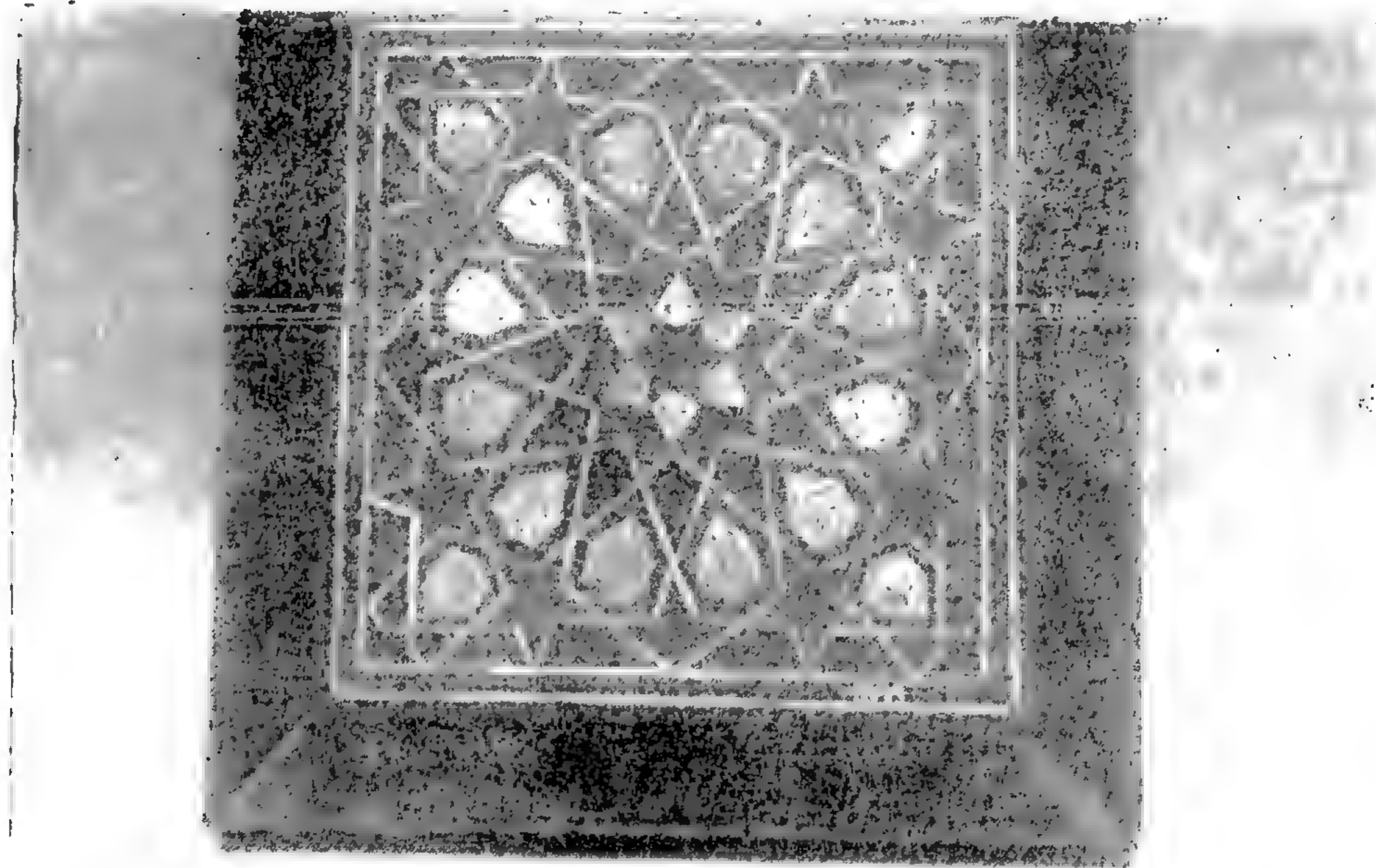


لوحة (١)

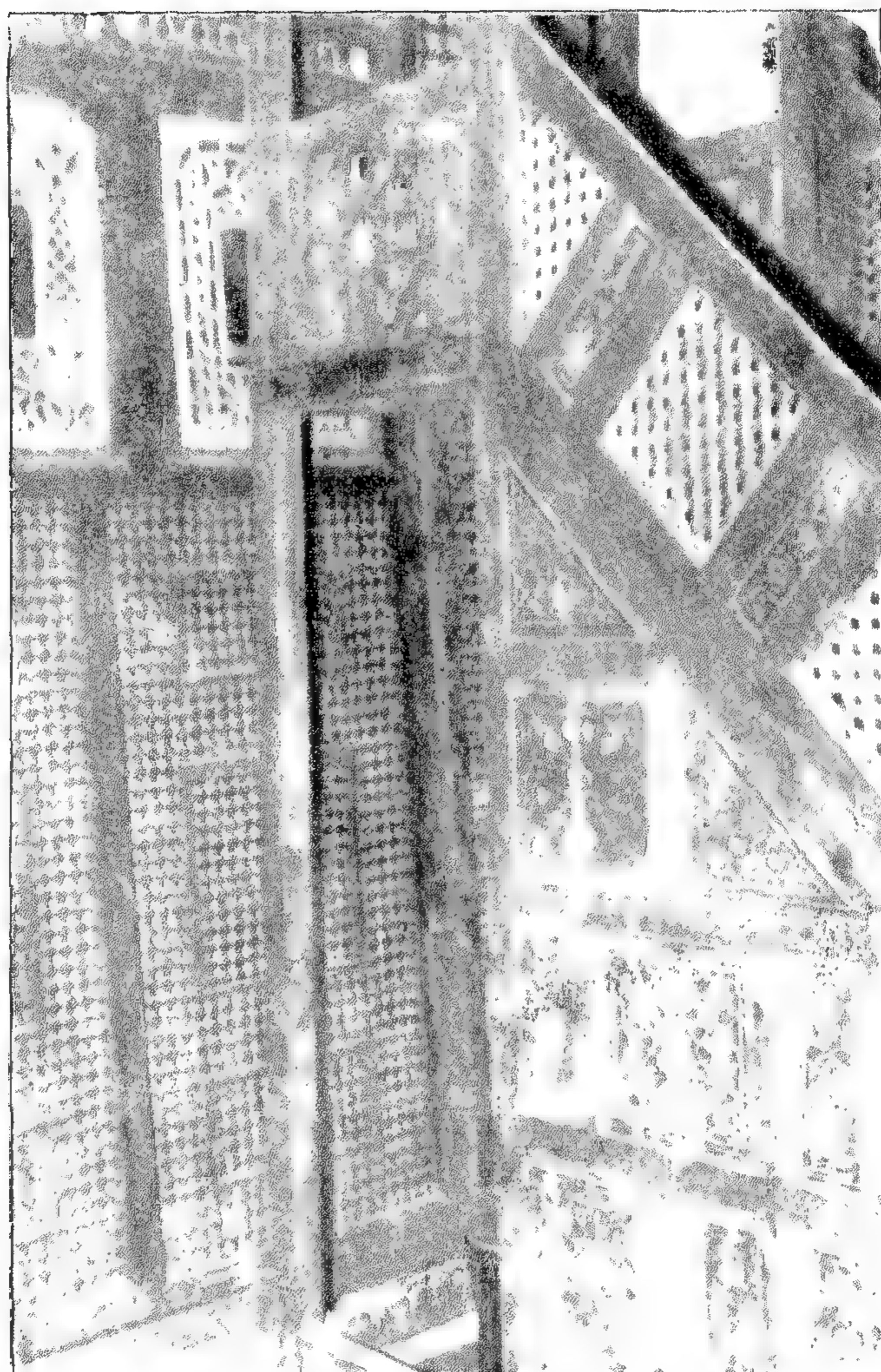
منظر عام لمنبر الست تاتار الحجازية



لوحة (٢)
جانب المنبر وبه الريشة والترابزين

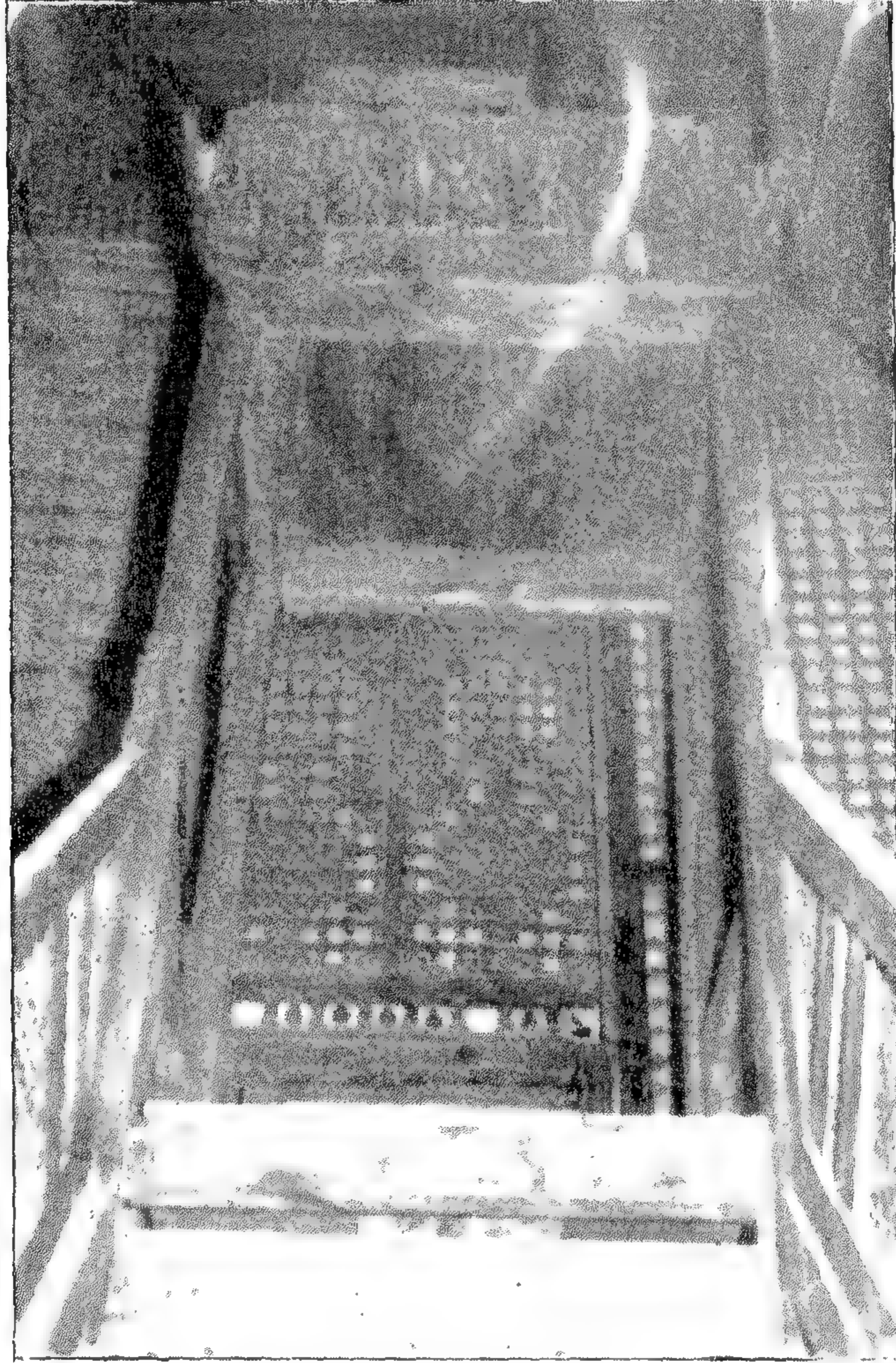


لوحة (٣)
حشوة خشب بمتحف الفن الاسلامي ويرجع انها من حشوات منبر الست تاتار الحجازية
(رقم سجل ١١٧١٩)



لوحة (٤)

جانب المنبر وبه باب الروضة



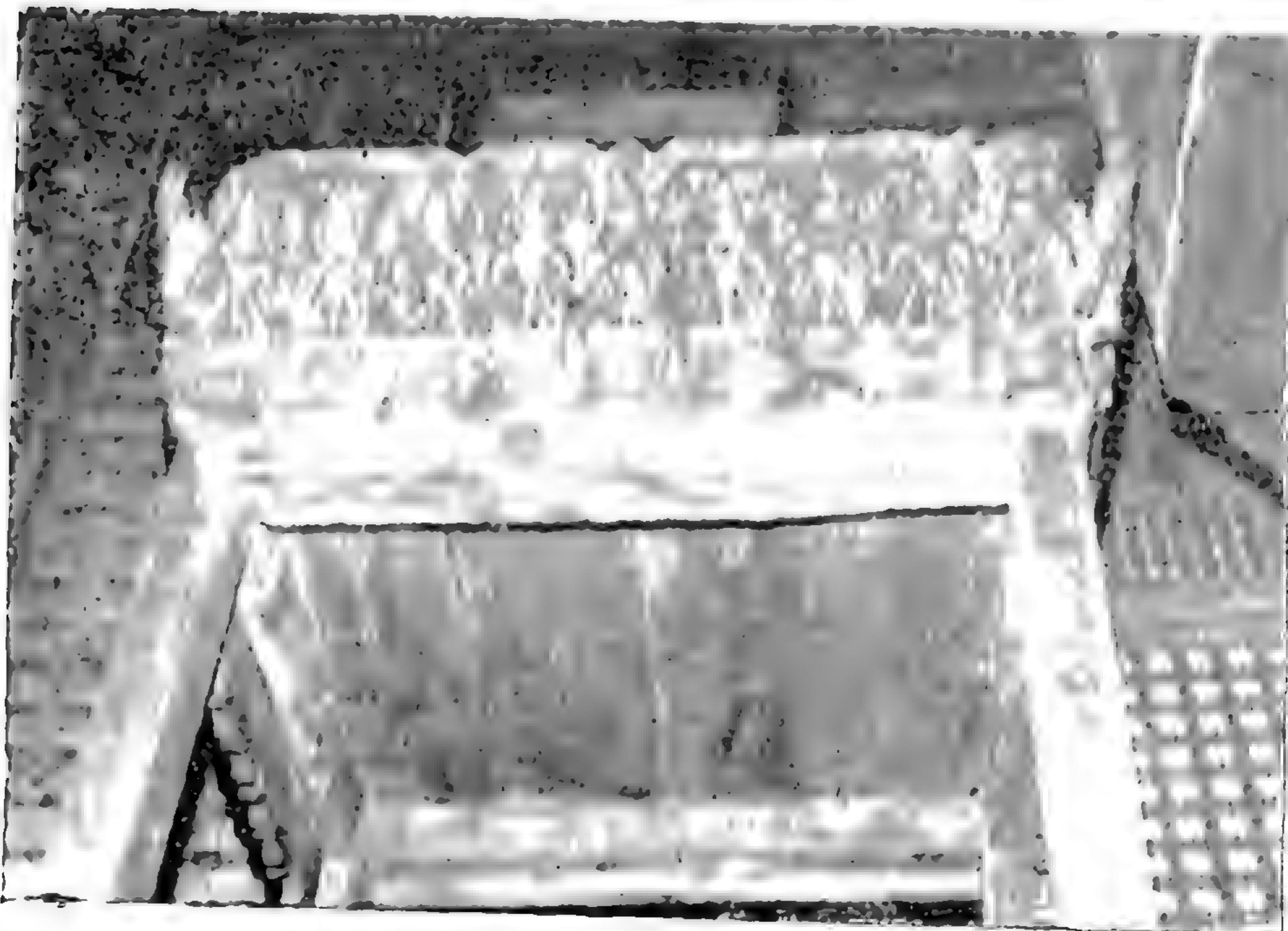
لوحة (٥)

درجات المنبر وتتويجة المقرنصات



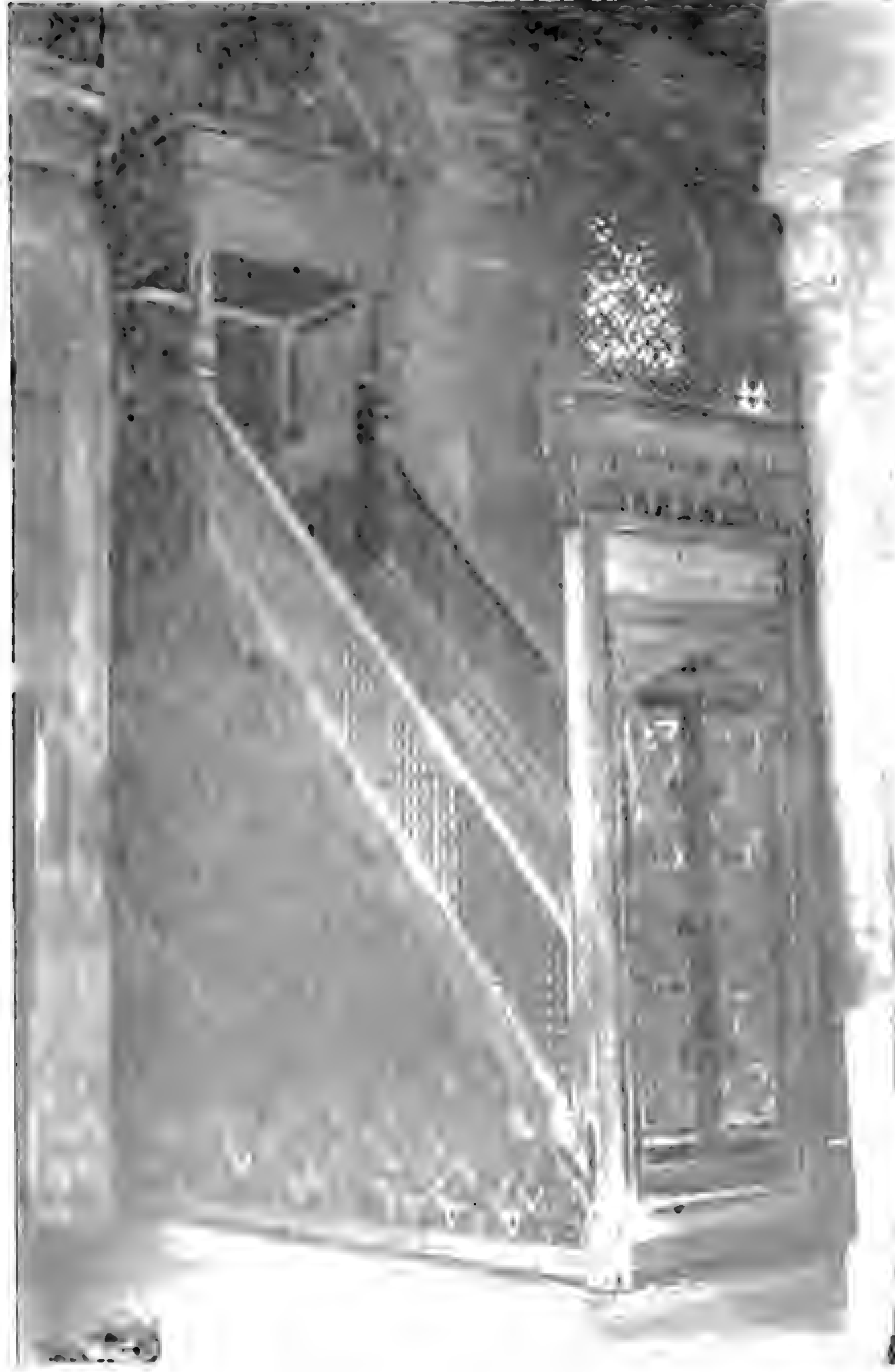
لوحة (٦)

جانب جلسة الخطيب وبها الشكل النجمى الاثنى عشرى بفراب



لوحة (٧)

تتويجة المقرنصات بمنبر الست تآثار الحجازية



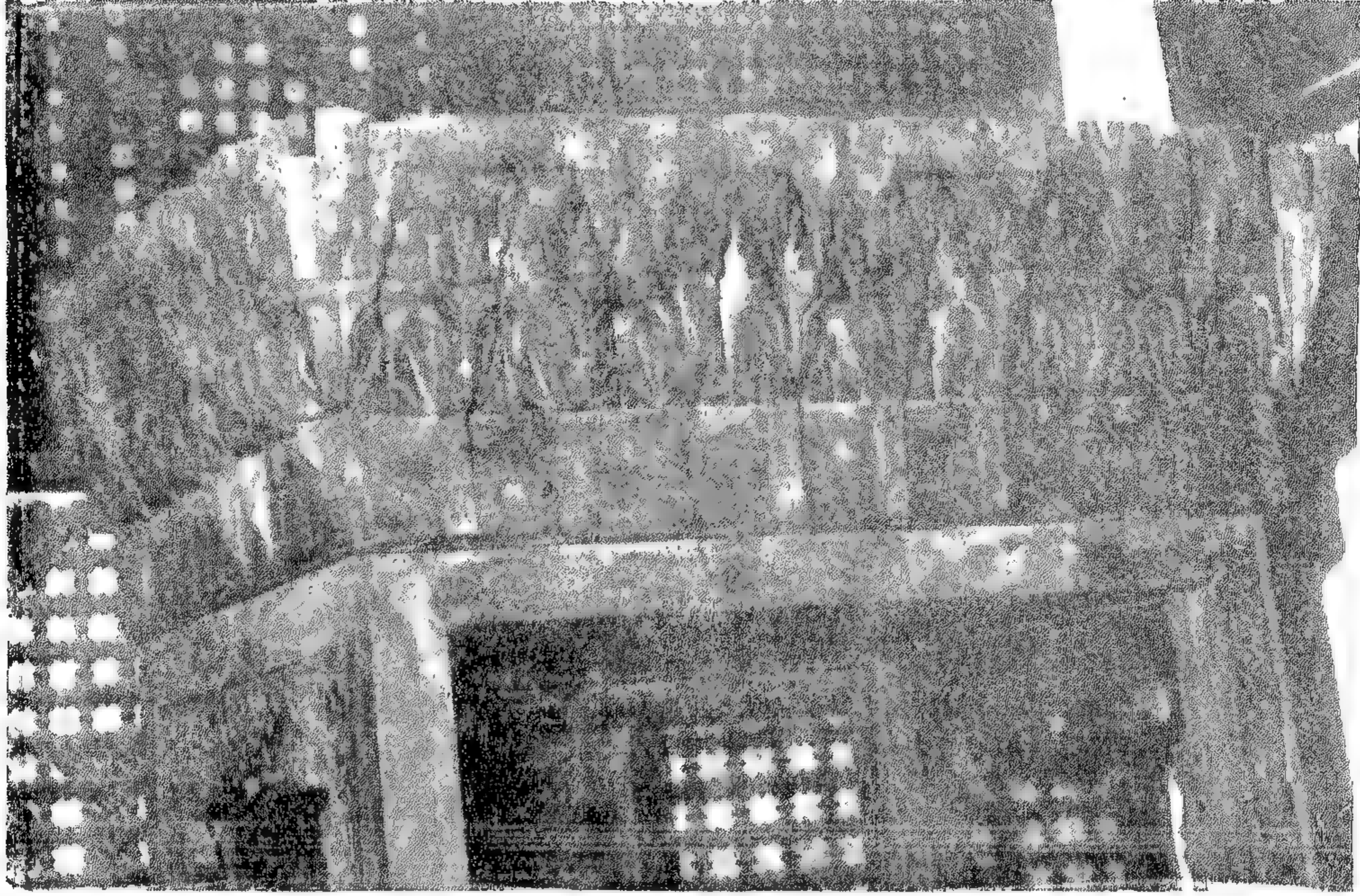
(لوحة ٨)

تتويجة المقرنصات من النوع البلدي بمشبر لاجين بالجامع الطولوني (٦٩٦ هـ - ١٢٩٦ م)



(لوحة ٩)

تتويجة المقرنصات من النوع الحلبي حرم الخليل بفلسطين ٤٨٤هـ - ١٠٩١م



(لوحة ١٠)

تتويجة المقرنصات بمنبر الست تاتار الحجازية من النوع المزنب

بسم الله الرحمن الرحيم

جامع محمد بك أبو الذهب دراسة أثرية تسجيلية

تأليف
فاروق صادق عسكر
وكيل متحف الفن الاسلامى

مقدمة :

يذهب كثير من المؤرخين الى أن العثمانيين لما فتحوا مصر ودخلوا القاهرة عملوا على تدهور فنون العمارة القاهرية ، مع أن الحقيقة التى يدركها كل مطلع على التاريخ المصرى ، دلت على أن العمارة فى الأيام الأخيرة للدولة المملوكية كانت قد أصابتها جراثيم التدهور والانحطاط ، والآثار التاريخية خير دليل نستشهد به على ذلك (١) .

ولقد جاء العثمانيون الى مصر ومعهم أساليب جديدة فى فن العمارة امتزجت بعناصر معمارية محلية . ويقول الأستاذ حسن عبد الوهاب (٢) ان اطلاق اسم « العمارة العثمانية » على المباني التى أقيمت فى مصر فى فترة الحكم العثمانى خطأ شائع ويذكر أنها فى الحقيقة « عمارة مصرية » فقيرة وقعت على بعض منشآتها تأثيرات عثمانية، وقليل منها عثمانى وقعت عليه تأثيرات مصرية . أما فى خارج القاهرة فان العمارة فى هذه الفترة ظلت تقتبس من طراز دولتى المماليك البحرية والبرجية بشكل تسوده البساطة (٣) .

وبصفة عامة فان العثمانيين فى القاهرة قد فضّلوا تطبيق الطراز المملوكى المحلى فى مبانيهم ، وان أهم تغيير كان فى تصميم المآذن فقط (٤) . ولم يكن من السهل أن يغير المهندسون والمعماريون تغييرا كليا ما كان لديهم من طرز معمارية وأساليب فنية ، كما كان من الصعب عليهم أن يروا مسحة أجنبية تسود فنونهم وصناعاتهم التى ورثوها عن آبائهم وأجدادهم (٥) وهكذا ظهرت العناصر المعمارية العثمانية ممزجة مع العناصر المعمارية المصرية المحلية لتعطينا طرازا - رغم تدهوره الواضح - له طابع خاص يترك فى النفس أثرا طيبا (٦) .

وهكذا يمكن أن تنقسم العمائر الكثيرة التى خلفت عن العصر العثمانى فى مدينة القاهرة الى طرازين* :

- (١) عبد الرحمن زكى : القاهرة ، تاريخها وآثارها ، ص ٢٣٢ . القاهرة ، ١٩٦٦
 - (٢) التأثيرات العثمانية على العمارة الاسلامية فى مصر (مجلة المجلة ، العدد ٣٣ ، سبتمبر سنة ١٩٥٩ ، ص ٤٢ ،
 - (٣) توفيق أحمد عبد الجواد : تاريخ العمارة والفنون الاسلامية ، ج ٣ ، ص ١٥٠ . القاهرة ، ١٩٧٠
 - (٤) وليمز ، جون : مباني القاهرة العثمانية (أبحاث الندوة الدولية لتاريخ القاهرة . مارس / ابريل ١٩٦٩ ، ج ١ ، ص ٣٦٩ . القاهرة ، ١٩٧٠
 - (٥) عبد الرحمن زكى : المرجع السابق ، ص ٢٣٥
 - (٦) يذكر الدكتور عبد الرحمن زكى أن عناصر العمارة العثمانية بدأت تتسرب الى مصر قبل الفتح العثمانى . فقد شاهد القاهريون مثذنة جامع محمود الكردى مشيدة على طراز المآذن العثمانية الاسطوانية منذ عام ١٣٩٥ والجامع كائن فى آخر قصبة رضوان فى الخيامية (المرجع السابق ، ص ٢٣٤ ،
- ✻ محاضرات الدكتور آمال العمرى .

الأول : وهو يشكل غالبية تلك العمائر ، ويعتبر هذا الطراز استمرار للطراز المملوكي السابق مع وجود بعض تأثيرات عثمانية عليه . ولعل من أجمل نماذج هذا الطراز هو مسجد البورديني (٧) ، وسبيل خسرو باشا أمام مجموعة قلاوون (٨) .

الثاني : يمثل الطراز العثماني الوافد من تركيا (٩) ، ويتمثل هذا الطراز في عدة مساجد ، ويعتبر مسجد الملكة صفية (١٠) النموذج الكامل للطراز العثماني الصرف مع وجود بعض تأثيرات مملوكية في زخارفه .

أما المساجد الأخرى مثل مسجد سليمان باشا بالقلعة (١١) ومسجد سنان باشا في بولاق (١٢) ومسجد محمد بك أبو الذهب (١٣) المقابل لجامع الأزهر فهي عثمانية الطراز مع وجود بعض تأثيرات محلية مصرية عليها .

هذا وقد وجد نوع جيد من المآذن يمثل الطراز العثماني وهو المئذنة المدببة التي تشبه القلم الرصاص (١٤) .

محمد بك أبو الذهب

حياته وأعماله :

محمد بك أبو الذهب ، اشتراه على بك الكبير سنة ١١٧٥ هـ (١٧٦١ م) وعنى بتعليمه وقلده الخازندارية ، وعرف في هذه الفترة باسم « محمد الخازندار » (١٥) . وعندما خرج على بك الكبير إلى الحج سنة ١١٧٧ هـ (١٧٦٤ م) اصطحب معه مملوكة « محمد الخازندار » حيث أعتقه هناك ، وعندما رجع - أوائل سنة ١١٧٨ هـ - منحة على بك الكبير لقب « أمير » ثم قلده الصنحية في نفس العام .

وعرف محمد بك « بأبى الذهب » لأنه لما لبس الخلعة في قلعة الجبل سر بذلك كثيرا ، وعند ركوبه ومروره كان ينثر الذهب على الفقراء حتى دخل إلى منزله . وكان لا يضع في جيبه إلا الذهب ولا يتعامل إلا به ، ويقول أنا « أبو الذهب » فلا أمسك إلا الذهب ، حتى عرف « بأبى الذهب » واشتهر بهذا اللقب (١٦) .

(٧) تاريخ بناء هذا المسجد ٩٢٨/٩٢٥ هـ (١٦١٩/١٦١٦ م) ومسجل بالآثار تحت رقم (٢٠١) .

(٨) تاريخ بناء السبيل ٩٤٢ هـ (١٥٣٥) ومسجل بالآثار تحت رقم (٥٢) .

(٩) هذا الطراز متخذ من شكل كنائس بيزنطة القديمة في الأناضول ، وأهم شيء فيه استعمال القباب بدلا من الاستيف المستوية . فصارت القبة في كل جامع هي المركز الذي يدور عليه البناء بعد أن كانت اشارة إلى الاضحة في العصور السابقة .

(١٠) تاريخ بناء هذا المسجد ١٠١٩ هـ (١٦١٠ م) ومسجل بالآثار تحت رقم (٢٠٠) .

(١١) تاريخ بناء هذا المسجد ٩٣٥ هـ (١٥٢٨ م) ومسجل بالآثار تحت رقم (١٤٢) .

(١٢) تاريخ بناء هذا المسجد ٩٧٩/٩٧٥ هـ (١٥٧١/١٥٧٥ م) ومسجل بالآثار برقم (٢٤٩) .

(١٣) تاريخ بناء هذا المسجد ١١٨٨ هـ (١٧٧٤ م) ومسجل بالآثار برقم (٩٨) .

(١٤) هذه المآذن رفيعة مشوقة على نسق مآذن الاستانة التي أخذها العثمانيون عن السلاجقة ، ويحيط بمستواها الاسطوانى طنفان أو ثلاثة .

(١٥) « خازندار » : لفظ مؤلف من كلمتين ، الأولى : خزانة « وهي عربية ، والثانية : « دار » وهي فارسية بمعنى

« ممسك » وهي تطلق على الشخص الذى يتولى أمر خزائن الأموال السلطانية من نقد وقماش وغير ذلك .

(حسن الباشا : الفنون الاسلامية والوظائف على الآثار العربية ، ج ١ ، ص ٤٥٣ القاهرة ، ١٩٦٥) .

(١٦) الجبرتي ، عبد الرحمن : عجائب الآثار في التراجم والأخبار ، ج ١ ، ص ٤١٧ . القاهرة ، ١٢٩٧ هـ .

ويذكر الجبرتي أن أبا الذهب كان رجلا قوى العزيمة ، وكان على بك الكبير يثق في إخلاصه له ثقة عمياء ، وعينه في المهام الخطيرة باعتباره تابعه ومن أركان دولته المستقلة (١٧) . وأخذ محمد بك أبو الذهب يعمل على توطيد مركزه ويرتب لمستقبله ، فأكثر من شراء المماليك والعبيد حتى اجتمع عنده منهم عدد كبير جدا في زمن قليل ، وبدأ في استثمار أمراء الدولة وجمعهم من حوله .

وفي نفس الوقت بدأت الدولة العثمانية تشعر بخطر على بك الكبير عليها بعد أن توغلت جيوشه في سوريا بقيادة محمد بك أبو الذهب واستولت على حلب في ربيع الأول سنة ١١٨٥ هـ (١٧٧١ م) ، وأخذت تعمل للاطاحة بعلي بك الكبير فدفعت بعملائها الى محمد بك أبو الذهب الذي كان يقيم في دمشق وتفاوضوا معه سرا ، واتفقوا معه على القضاء على مولاه علي بك الكبير بعد أن أغروه بحكم مصر .

وبدأ محمد بك أبو الذهب في تنفيذ خطته للاطاحة بمولاه علي بك الكبير فجمع قواد الحملة المصرية في الشام ، وعرض عليهم رغبته في أن يعودوا الى مصر . ويقول الجبرتي (١٨) ان قواد الحملة وأمرائها كانوا قد سئموا الحرب والقتال والغربة (١٩) ، فصادفت دعوة محمد بك أبو الذهب هوى في نفوسهم فاتفقوا على العودة الى مصر ، وعادوا في أواخر رجب سنة ١١٨٥ هـ (١٧٧١ م) مخالفين بذلك أوامر علي بك الكبير بمواصلة القتال وتخطي الحدود .

توجه محمد بك أبو الذهب مع جيشه العائد من الشام الى الصعيد وأخذ يعد العدة للاستيلاء على القاهرة والانفراد بحكم مصر ، وتم له ذلك في صفر سنة ١١٨٧ هـ (١٧٧٣ م) بعد أن تمكن من إلحاق الهزيمة بجيش علي بك الكبير الذي أصيب ووقع في الأسر عند منطقة «المصالحية» بالقرب من بلييس (٢٠) . ودخل أبو الذهب القاهرة منتصرا وانزل سيده الجريح علي بك الكبير في منزله المطل على بركة الأزبكية بشوارع «عبد الحق السنباطي» ولكنه توفي بعد أيام وليلة .

انفرد «أبو الذهب» بحكم مصر في ربيع الثاني سنة ١١٨٨ هـ (١٧٧٣ م) وعمل على توطيد مركزه وتجميع الأنصار من حوله ، كما أبطأ النقود التي عليها اسم علي بك الكبير، وأنعم عليه السلطان العثماني بوظيفة «شيخ البلد» في مقابل اطاحته بعلي بك الكبير وعودة مصر الى سلطة الدولة العثمانية (٢١) .

(١٧) الجبرتي ، عبد الرحمن : المرجع السابق ، ج ١ ، ص ٤١٧

(١٨) الجبرتي ، عبد الرحمن : المرجع السابق ، ج ١ ، ص ٣٦٥

(١٩) كان الرحالة الفرنسي « فولني » في سوريا في هذه السنة (١٧٧١ م) وتقابل مع « أبي الذهب » وقال فولني ان جيش أبي الذهب كان يتكون من حوالى ٤٠ ألف مقاتل منهم ٥٠٠٠ من فرسان المماليك ونحو ١٥٠٠ من المشاة المغاربة ، والباقي خدم وأتباع . وقد وصف فولني هذا الجيش بالفوضى والاضطراب والسلب والنهب ، وقال ان ملابس الجنود كانت بالغة الثراء ولا تصلح لامتطاء صهوات الجياد . (أحمد حافظ عوض : فتح مصر الحديث ، ص ٣٤ . القاهرة ، ١٩٢٥) .

(٢٠) الجبرتي ، عبد الرحمن : مرجعه السابق ، ج ١ ، ص ٣٧٦

(٢١) محمد رفعت رمضان : علي بك الكبير ، ص ١٩٤ . القاهرة ، ١٩٥٠ .

وفاته :

فى سنة ١١٨٩ هـ (١٧٧٥ م) أعد محمد بك أبو الذهب حملة عسكرية ضخمة توجه بها الى الشام لتأديب « الظاهر عمر » حاكم عكا بسبب مساعدته لعلى بك الكبير فى حربه ضد أبى الذهب ، واستولى أبو الذهب على غزة ثم عكا بسهولة بعد هروب حاكمها • ويقول الجبرتي (٢٢) أن محمد بك أبو الذهب داخله من الغرور مالا مزيد عليه • ولما علم بموافقة الباب العالى على أن يكون أميرا على مصر فى يوم دخوله عكا فرح فرحا عظيما وأصيب جسده بالحمى وظل محموا ثلاثة أيام ثم مات فى ٨ ربيع الثانى سنة ١١٨٩ هـ (١٧٧٥ م) •

اتفق قادة وأمراء الحملة على العودة الى القاهرة وأن يأخذوا معهم جثمان محمد بك أبو الذهب ، ولف الجثمان ووضع فى عربة ووصل الى القاهرة بعد ١٦ يوما ليلة الرابع والعشرين من ربيع الثانى سنة ١١٨٩ هـ ، وحفروا له قبرا بجامعة فى الطرف الجنوبى من الايوان الشمالى الشرقى وبنى القبر ليلا ، وشيع جثمانه من بيته فى قوصون •

أعماله :

أمر أبو الذهب ببناء جامع فى مواجهة الأزهر وتم البناء سنة ١٧٧٤ م وألحق بالجامع سبيل (٢٣) ، وبنى وكالة فى بولاق (٢٤) ، كما بنى أروقة جديدة فى الجامع الأزهر لكل من المفتى الشافعى والمالكى والحنفى •

تاريخ المسجد :

شرع محمد بك أبو الذهب فى بناء مسجده الكبير فى نهاية سنة ١٧٧٣ م وكان يتبع الجامع تكية وصهريج للمياه وحوض لسقى الدواب وسبيل •

أمر أبو الذهب بتجهيز أعداد كبيرة من البغال والجمال وحمل الجير والأحجار العظيمة وطحنوا لها الجبس والمصيص • ووضع أساس المسجد فى أوائل شهر ذى الحجة سنة ١١٨٧ هـ (١٧٧٣ م) ، ولما تم بناء قبته العظيمة وماحولها من القباب الصغيرة التى تغطى الايوانات الملتفة طليت الجدران والقبة من الداخل بالألوان الزاهية ، وغشيت الشبائيك العظيمة بالنحاس الأصفر المشغول (٢٥) ، وعمل بظاهر القبة فساء مفروش بالرخام والمرمر وبوسطه حنفية وحوله مساكن المتصوفة الأتراك • كما بنيت مئذنة عظيمة (٢٦) تمتلئ بالماء من نافورة بوسطها تصب فى صحن كبير من الرخام المشغول نقل من أحد الأبنية القديمة ويفيض الماء من الصحن فيملا الميضية • وأمر أبو الذهب بحفر بئر فى هذا المكان وركبوا عليه ساقية فخرج الماء عذبا حلوا مع أن جميع الآبار فى هذه الناحية ماؤها مالح فعد ذلك من سعد أبى الذهب •

(٢٢) عجائب الآثار فى التراجم والأخبار ، ج ١ ، ص ٤١٣

(٢٣) يقع السبيل فى شارع التبليطة بجوار جامع أبى الذهب ومسجل فى الآثار برقم ٦٢ •

(٢٤) ذكر الجبرتي أن هذه الوكالة كان يصرف من ريعها على الجامع بعد وفاة أبى الذهب (ج ١ ، ص ٤١٩)

(٢٥) الجبرتي ، عبد الرحمن : مرجعه السابق ، ج ١ ، ص ٤١٨

(٢٦) شرع ديوان عموم الاوقاف سنة ١٩٠٩ فى إعادة بناء الميضية على أساس أنها خالية من الفسائدة الأثرية •

(محاضر لجنة حفظ الآثار العربية ، المجلد ٢٦ سنة ١٩٠٩ ، ص ٦٥ • القاهرة ، ١٩١٣) •

وعمل بناحية من أسفل الجامع صهر ييج عظيم يمالاً في كل سنة من ماء النيل . كما أمر أبو الذهب ببناء حوض كبير لسقي الدواب . وبنى بأعلا الميضاة ثلاثة مساكن للمفتين الثلاثة حيث يقضون بها فترة من النهار لتقديم الفتاوى للناس بعد الانتهاء من لقاء الدرس ، ونبه أبو الذهب عليهم بعدم قبول الرشاوى أو الهبات .

ولما تم البناء فرش الجامع بالحصير ، وفوق الحصير فرشت سجاجيد تركية بداخل المسجد والايوانات الملتفة . وافتتح المسجد للصلاة في يوم الجمعة الأولى من شهر شعبان سنة ١١٨٨ هـ (١٧٧٤ م) ، وقام الأمير محمد بك أبو الذهب بتوزيع الخلع والفراوى على شيخ المسجد والخطيب والمفتين الثلاثة والمؤذن والمبقاتى وباقي الخدم ووزع عليهم الذهب .

وبعد وفاة أبى الذهب أهمل أتباعه حال المسجد ، فانقضت رواتب أرباب الشعائر والمدرسين والخدم . وبلت سجاجيد المسجد وسرق بعضها ، بل ان أبوابه ظلت مغلقة فترة من الزمن لأن اتباع أبى الذهب ومماليكه استولى عليهم التنافس وتفرق الكلمة ، وظهر الخلل فى كل شىء حتى فى الأمور الموجبة لنظام دولتهم (٢٧) .

الوثيقة :

وثيقة المسجد محفوظة بالأرشيف التاريخى بوزارة الأوقاف بالقاهرة تحت رقم (٩٠٠) . وتاريخ كتابة الوثيقة ٨ شوال سنة ١١٨٨ هـ (١٧٧٤ م) .

وهذه الوثيقة على هيئة كتاب مجلد بجلدة ذات لون بنى مقاسها ٤٢ر٥ × ٤٥ر٤ سم وفى وسطها صرة بيضية الشكل تنتهى بذيلين . وفى الأركان أربعة أركان مذهبة أيضا (لوحة ١) . وللجلدة لسان عليه صرة مستديرة وزاويتان . والزخارف فى الصرة الوسطى البيضية والصرة المستديرة والزوايا الركنية عبارة عن فروع نباتية ، ورسوم أزهار محورة عن الطبيعة فضلا عن رسوم السحب الصينية ، وكلها نائنة أو بارزة باستخدام قالب معدنى فى الضغط على الجلد . وهذه الجلدة سليمة الى حد كبير ، ويمكن نسبتها الى القرن ١٢ هـ (١٨ م) ، (٢٨) .

أما الوثيقة نفسها فهى مرقمة الصفحات بأرقام مسلسلية ، وعدد الصفحات المكتوبة ١١٠ صفحة . ثم نجد صفحات خالية من الكتابة وهى الصفحات من ١١١ الى ١١٥ وان كان فى كل صفحة اطار مستطيل مذهب . أما الصفحة ١١٦ فهى بيضاء تماما . وأبعاد الصفحة ٤٢ر٣ × ٢٥ر٢ سم

والورق الذى كتبت عليه الوثيقة من صناعة أوروبا (٢٩) فى ذلك الوقت وهو سميك أبيض مائل الى الصفرة . وبكل صفحة من الصفحات تقريبا نجد علامة مائية (لوحة ٢) .

والوثيقة مزينة بالذهب واللازورد ومختلفة الألوان من أبيض وأحمر وأخضر وخاصة الصفحتين الأولى (لوحة ٣) والثانية .

(٢٧) الجبرتى ، عبد الرحمن : مرجعه السابق ، ج ١ ، ص ٤١٨ ، ٤١٩ ، ج ٢ ص ١٦٥

(٢٨) عبد اللطيف ابراهيم : مكتبة عثمانية : دراسة نقدية ونشر لرصيد المكتبة (مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة ،

مج ٢٠ ، ج ٢ ديسمبر ١٩٥٨ ، ص ٢) .

(٢٩) عبد اللطيف ابراهيم : المرجع السابق ، ص ٢

والمتن مكتوب فى وسط اطار مستطيل مذهب أبعاده ٣٠ر٥ × ١٥ر٧ سم وبكل صفحة ١٥ سطر ، وبنهاية الصفحات اليمنى من أسفلها نجد روابط النص Catch words . والصفحات الأولى (لوحة ٣) والثانية من الوثيقة مزوقتان بالزخارف النباتية المختلفة من فروع نباتية وأوراق أزهار مختلفة الألوان ، كما نجد فواصل مذهبة وملونة بين بعض العبارات والتي تليها فى كل من الصفحات من رقم ١ الى رقم ١٢

أما الحبر المستعمل فى الكتابة فهو أسود داكن اللون ، وإن كان يوجد أحيانا لفظ أو أكثر مكتوب بالذهب . وفى وسط الصفحة الأولى من الوثيقة (لوحة ٣) نجد خاتما مستدير الشكل بداخله عبارات دعائية ، واسم القاضى الموثق بمدينة القاهرة آنذاك وهو قاضى القضاء «عثمان» فوق البسملة مباشرة . كما نجد هذا الخاتم على الهامش الأيسر للصفحات ذات الأرقام الزوجية فيما عدا الصفحة رقم ١٦ اذ ورد خاتم القاضى على الهامش الأيمن .

وتحتل افتتاحية الوثيقة الصفحات من ١ الى ٦ ، ثم النص القانونى على الصفحة السابعة ، ثم ترد أسماء الشهود فى الصفحات من ٨ الى ١١ ، ثم ألقاب واسم المتصرف الواقف فى صفحة ١٢ ، وخصص للمسجد وملحقاته الصفحات من ١٣ الى ٧٢ ، وخصصت الصفحات من ٧٣ الى ١١٠ لمكتبة المسجد . (٣٠) .

دور جامع أبى الذهب كمدرسة :

كان التدريس قائما فى المساجد منذ فجر الاسلام ، وكان للعلماء فيها حلقات ، وكانت هذه الحلقات مأهولة بالطلاب . وفى مصر كانت الدروس تلقى فى جامع عمرو بن العاص ، وفى المسجد الطولونى ، وفى الأزهر ، وفى جامع الحاكم ، وتعددت الحلقات فى المسجد الواحد . ولم تكن هذه الحلقات مقصورة على علوم الدين ، فكان يجلس للتدريس بها كذلك علماء فى اللغة والنحو والتاريخ وغيرها من العلوم (٣١) .

وقد وقف أبو الذهب مسجده لتدريس الفقه على المذهب الحنفى والمالكي والشافعى ، وتدريس التفسير والحديث والفرائض والنحو والمنطق ، وما يتم اختياره من أنواع العلوم (٣٢) . ورتب فيه :

أولا : المذهب الحنفى : ثلاثة شيوخ أحدهم مفتى ، ومدرسا لتدريس الفقه الحنفى والعلوم المختلفة ، ومع كل شيخ مقرئ (٣٣) .

ثانيا : المذهب المالكي : ستة شيوخ أحدهم مفتى ، ومدرسا لتدريس الفقه المالكي والتفسير والحديث للطلبة المالكية ، ومع كل شيخ مقرئ .

ثالثا : المذهب الشافعى : سبعة شيوخ أحدهم مفتى ، ومدرسا لتدريس الفقه الشافعى والحديث والفرائض والنحو والمنطق للطلبة الشافعية ومع كل شيخ مقرئ (٣٤) .

(٣٠) عبد اللطيف ابراهيم : المرجع السابق ، س ٣ ص ١٤٥ . القاهرة ، ١٩٦٩ .

(٣١) أحمد فكرى : مساجد القاهرة ومدارسها ، ج ٢ ، (٣٢) الوثيقة ، ص ٣٢ .

(٣٣) يظهر أن المقرئ فى ذلك الوقت كان يقوم بوظيفة المعيد (عبد المطفى ابراهيم : مكتبة عثمانية) .

(٣٤) الوثيقة ، ص ٥٤ وما بعدها .

والشيوخ الثلاثة الذين عينهم محمد بك أبو الذهب للافتاء بالمسجد هم الشيخ أحمد المدرير مفتى المالكية (٣٥) ، والشيخ عبد الرحمن العريشى مفتى الحنفية (٣٦) ، والشيخ حسن الكفراوى مفتى الشافعية (٣٧) .

كما قرر أبو الذهب فى جامعه أيضا غالب المدرسين بالأزهر الشريف . وكان هؤلاء العلماء الأجلاء - على خلاف المؤلف فى ذلك الوقت - يتقاضون المرتبات التى قد تصل الى نحو مائة وخمسين بارة (٣٨) ، ولا تقل عن عشرة بارات فى اليوم للمدرسين الذين دون ذلك (٣٩) . كما رتب أبو الذهب كذلك رواتب للطلبة ، فمنهم من له عشرة أنصاف فضة ومنهم من له أكثر أو أقل (٤٠) .

ولكى يؤدى هذا المسجد وظيفته كمدرسة لتعليم المذاهب السنية الثلاثة : الحنفية ، والمالكية ، والشافعية ، ألحق محمد أبو الذهب به مكتبة عامرة بالكتب كانت من أنفس مكتبات القرن ١٨ فى مصر .

وكان مسجد أبى الذهب مدرسة ذات ايوان واحد ، فان الغاء مذهب القضاة الأربعة التى عرفت فى مصر فى العصر المملوكى ، واحلال قاضى عثمانى واحد ، أدى الى اختفاء نظام المدارس ذات الايوانات الأربعة الذى كان متبعاً فى الدولة المملوكية ، ونا كانت قد بنيت بعض المساجد القليلة التى تتبع هذا النظام (٤١) .

وافتح جامع محمد بك أبو الذهب للصلاة والدراسة فى شهر شعبان ١١٨٨ هـ (١٧٧٤م) . ووقف أبو الذهب على الجامع أوقافاً جلييلة منها ثلاثة وثلاثين حانوتاً بحى الأزهر ، وحواسل وبيوت ، وعشر طباق بداخل خان الزراكشة ، وبعض الأبنية فى حى بولاق على شاطئ النيل من بينها وكالة الخرنوب ، وأراضى بناحية قويسنا ، وبناحية بلسفورة بجرجا .

ويذكر الجبرتى (٤٢) أن رواتب العلماء والطلبة وخدم الجامع (المدرسة) لم تصرف الا سنة واحدة ، فان أبا الذهب سافر الى الشام سنة ١١٨١ هـ ، ومات هناك وتآمر أتباعه وتقاسموا البلاد فيما بينهم ومن جملتها الأملاك الموقوفة للصرف من ريعها على الجامع ، فأنقصوا الرواتب وظلت تنقص حتى بطل من « المدرسة » غالب مدرسيها وخدمها ، ثم بطل التوقيت والأذان بل والصلاة فى أغلب الأوقات .

(٣٥) ولد ببنى عدى سنة ١١٢٧ هـ (١٧١٤ م) وتوفى فى ربيع أول سنة ١٢٠١ هـ (١٧٨٧ م) .

(٣٦) ولد بقلعة العريش من أعمال غزة ، وتوفى بالقاهرة سنة ١١٩٣ هـ (١٧٧٩ م) .

(٣٧) ولد ببلدة كفر الشيخ حجازى بالقرب من المحلة الكبرى ، وكان من المقربين الى محمد بك أبو الذهب وتوفى

سنة ١٢٠٢ هـ (١٧٨٨ م) .

(٣٨) البارة عملة فضية كان المصريون يسمونها فى ذلك الوقت «مصرية» (أحمد حافظ عوض : المرجع السابق ، ص ٢٠) .

(٣٩) لين بول وستاللى، سيرة القاهرة ، ط ٥ ، ص ٢٥٩ . القاهرة ١٩٥١

(٤٠) الجبرتى ، عبد الرحمن : مرجعه السابق ج ١ ، ص ٤١٩

(٤١) محمد مصطفى نجيب : العمارة العثمانية (القاهرة، تاريخها ، فنونها ، آثارها . ص ٢٥٤ . القاهرة ١٩٧٠) .

(٤٢) عجائب الآثار فى التراجم والأخبار ، ج ١ ، ص ٤١٥ .

مكتبة الجامع :

المكتبة بجوار الضريح ، ويفصل بينهما سياج من النحاس المصبوب المشغول ، وبوسط هذا السياج باب صغير ، والمكتبة مربعة تقريبا ، وما زالت محتفظة بأرففها المحلاة بنقوش مذهبة تساقط أغلبها الآن . والأرصف نفسها فى حالة سيئة من الحفظ . وتطل المكتبة على الممر الخارجى بسياج من النحاس المصبوب المشغول . وكانت هذه المكتبة تعد من أنفس مكتبات العصر العثمانى فى مصر فى القرن ١٨ .

وقد جاء بالوثيقة فى صفحة ٧٣ « . . . وأن مولانا الأمير محمد بك الواقف المشار اليه أعلاه وقف أيضا وحبس وسبل وتصدق لله سبحانه وتعالى بجميع الكتب الشريفة الجليلة المعطرة التى حوت القرآن وأنواع الفنون من تفسير وحديث وفقه وشروح ومتون وغير ذلك مما يأتى بيانها فيه المشتملة بدلالة الدفتر المكتتب . . . » ويقصد « بالدفتر المكتتب » السجل الذى كانت تقيد فيه الكتب الموقوفة فى مكتبة جامع أبى الذهب (٤٣) .

وقد اعتنى أبو الذهب بتكوين مكتبة جامعهم وتزويدها بالنادر والحديث التأليف من الكتب والمعاجم . وبلغ من اهتمامه بها أن اشترى لها من الشيخ محمد بن محمد بن عبد الرازق الشهير بمرتضى الحسينى الزيدى شرحه للقاموس المسمى «تاج العروس» بمبلغ مائة ألف درهم فضة (٤٤) . وبلغ رصيد هذه المكتبة ١٢٩٦ مجلدا عدا المصاحف المذهبة (٤٥) .

واشترط أبو الذهب فى وقفيته أنه اذا ضاع شئ من الكتب يلزم خازن المكتبة تعويضه . وقد حددت الوثيقة الشروط الواجب توافرها فى خازن المكتبة (أمين المكتبة) ، كما حددت أجره، فأوجبت أن يكون من أهل الدين والصلاح . والتصنيف الذى كان متبعاً فى هذه المكتبة الاسلامية لا تزال آثاره ممتدة حتى الآن فى المكتبة الأزهرية وغيرها من مكتبات المعاهد الدينية .

ويمكن القول بأن كتب العلوم البحتة والتطبيقية فى هذه المكتبة كانت قليلة جدا ، ويرجع ذلك الى أن العصر الذهبى للحياة العلمية فى مصر انتهى بانتهاء دولة المماليك ، وسقوط مصر فى أيدي آل عثمان (٤٦) .

الوصف المعماري للمسجد :

يقع الجامع فى مواجهة الجامع الأزهر على شارع الأزهر . وكان مكانه أرباع مخربة أشترها محمد بك أبو الذهب وهدمها وأمر ببنائها (٤٧) - (لوحة ٤ ، ٥) .

(٤٣) عبد اللطيف ابراهيم : مكتبة عثمانية ، ص ٦) .

(٤٤) الجبرنى ، عبد الرحمن ق مرجعه السابق ، ج ١ ، ص ٤١٩ .

(٤٥) تفرقت مقتنيات المكتبة بعد وفاة أبى الذهب وذهب بعضها الى دار الكتب وعليها ختم أبى الذهب .

(٤٦) عبد اللطيف ابراهيم : مكتبة عثمانية ، ص ١٨ .

(٤٧) أمر محمد بك أبو الذهب ببناء هذا المسجد لاقامة شعائر الصلاة والتدريس ، ولكنه فى نفس الوقت أبطل الشعائر الدينية فى مسجد آخر من أعرق مساجد مصر ورمسجد أحمد بن طولون اذ أن أبا الذهب أمر بتحويل هذا المسجد الى مصنع للغزل . (عبد الرحمن زكى : القاهرة ، ص ٢٣٤) .

وجامع أبى الذهب جامع معلق مرتفع عن أرضية الشارع ويصعد اليه بدرج مزدوج (٤٨) .
وقد بنى هذا الجامع على طراز جامع سنان باشافى بولاق (٤٩) . (لوحة ٦) . ولكنه أقل
أنسجاما فى نسبه المعمارية من هذا الجامع الأخير .

وقد بنى جامع أبى الذهب فوق مساحة عبارة عن مستطيل ضلعه الذى يواجه الجامع
الأزهر طوله ٤٠٦٠ مترا . والضلع الذى يطل على شارع الأزهر طوله ٢٧ مترا .

واجهات المسجد الخارجية :

الواجهة الشمالية الشرقية : لوحة (٥ ، ٧) :

الواجهة الشمالية الشرقية للجامع عبارة عن سور مرتفع مبنى من الحجر ولكنه أقل
ارتفاعا من الكتلة الرئيسية للجامع . وهذه الواجهة تطل على شارع الأزهر بطول ٢٧ مترا .
ويتوسط هذه الواجهة مدخل مرتفع ذو سلم مزدوج . وهذا السلم كان مكسوا بالرخام
الا أنه اندثر وركب بدلا منه سلم آخر على نسق القديم (٥٠) . وتتكون كل ناحية من السلم من
ثمانى درجات حجرية تؤدى الى مساحة مستطيلة تؤدى الى الباب . وفتحة الباب موضوعة فى
حنية اتساعها ٢٩٥ م ، وهذا الحنية غاطسة عن سمت الجدار بمقدار ٨٨ سم وعلى كل جانب
جلسة سطحها مكسو بالرخام .

وأتساع فتحة الباب ١٩٠ م يعلوها عتب مسطح فوقه « نفيس » مستطيل (٥١) يحيط به
زخرفة على شكل جفت به ميمات مسدسة (٥٢) ، وهذا النفيس تكسو جزءه الأسفل بلاطات زخرفية
مقوسة . وزخارف هذه البلاطات عبارة عن جامات مفصصة تحيط بهامن الخارج أوراق مسننة
وتضم بداخلها حزمة من زهور القرنفل باللون الأزرق والأحمر والأخضر على أرضية خضراء
داكنة ، وتنسب هذه البلاطات العثمانية الى القرن ١٧ م (٥٣) .

ويتوج كتلة المدخل عقد ذو ثلاثة فصوص (لوحة ٨) ، بريشتيه الجانبين حنية ركنية
مرتبة فى صفوف . وبين ريشتى الفص العلوى يوجد بيتان من الشعر بالخط النسخى العثمانى
نصهما :

أمير اللوا الأكرمين محمد
عليه ضياء للقبول مؤرخ
بمسجده حاز الفضائل والأدب
بسعده دام العزيز أبو الذهب

(٤٨) تميزت معظم مداخل الابنية الدينية فى العصر العثمانى فى مصر بأنها معلقة . وقد بدأ تعليق المساجد فى
مصر منذ العصر الفاطمى فى مسجد الصالح طلائع (١١٦٠ م) وتسلسل ذلك خلال عصرى المماليك الا أنه بلغ الذروة فى
العصر العثمانى . (محمد مصطفى نجيب : العمارة فى العصر العثمانى ، القاهرة ، تاريخها ، فنونها ، آثارها ، ص ٢٥٦) .
(٤٩) بنى هذا المسجد « سنان باشا » والى مصر سنة ١٥٧١م . مسجل بالآثار برقم ٣٤٩ .
(٥٠) حسن عبد الوهاب : تاريخ المساجد الانثوية ، ج ١ ، ص ٣٥٣ . القاهرة ١٩٤٦ .
(٥١) النفيس هو العقد الصغير الذى يكون أعلى نيب الباب وأسفل المزرر . أنظر لوحة (٨) .
(٥٢) أنظر لوحة (٨) ، لوحة (١٢) ، لوحة (١٣)
(٥٣) ربيع حامد خليفة : البلاطات الخزفية فى مسائر القاهرة ، ص ٢٥٠ ، رسالة ماجستير ، ١٩٧٧

وتؤدي فتحة الباب الى طرقة مكشوفة عرضها ٢٢٠ مترا وطولها ٤٣٠ مترا ، وعلى يمين ويسار الداخل الى هذه الطرقة ثلاث درجات صاعدة ، اليسرى تؤدي الى باب القبة الشمالى الشرقى ، واليمنى تؤدي الى خان الزراكشة . وبهذه الواجهة ستة شبابيك تطل على شارع الأزهر ثلاثة منها على يمين كتلة المدخل وثلاثة على يسارها (لوحتا ٥ ، ٩) . والشبابيك مستطيلة موضوعة داخل حنايا غاطسة عن سميت الجدار، وهذه الحنايا متوجة بصفوف من المقرنصات . وفتحات الشبابيك مغطاة بأحجية من النحاس المصبوب المشغول ، ويتوج فتحات الشبابيك عتب مسطح مزرر . وبالجزة السفلى من هذه الواجهة على جانبى السلم المزدوج مجموعة من المحلات تحت مستوى أرضية المسجد نفسه .

الواجهة الجنوبية الشرقية :

تطل هذه الواجهة على الجامع الأزهر بطول ٤٠٦٠م تقريبا ، وبها ستة شبابيك مستطيلة مغطاه كلها بأحجية من النحاس المصبوب المشغول ، ويتوج الشبابيك عتب مزرر مسطح يعلوه عقد قوسى عاتق . والشبابيك موضوعة داخل حنايا مستطيلة غاطسة عن سميت الجدار بحوالى ٢٠سم ويتوج هذه الحنايا صفوف من المقرنصات ، وتحتل فتحات الشبابيك النصف الأسفل من هذه الحنايا (لوحة ١٠) .

وفى أقصى الطرف الجنوبى من هذه الواجهة يوجد المدخل الثانى للجامع ، وهو مدخل مرتفع أيضا ولكنه مفرد . وكانت درجاته مكسوة بالرخام الملون ، الا أنها الآن - وعددها سبع - خالية من أى كسوة . والدرجات السبع تؤدي الى مساحة مربعة أمام كتلة المدخل . واتساع كتلة المدخل ٣ أمتار وهى غاطسة عن سميت الجدار بمقدار ٨٨سم ، وفى وسط كتلة المدخل توجد فتحة الباب واتساعها ١٩٠م . وعلى جانبى فتحة الباب جلستان مكسوتان بالرخام ، ويتوج فتحة الباب عقد ذو ثلاثة فصوص يشبه العقد الذى يتوج المدخل الأول . ويوجد على هذا المدخل بيتان من الشعر نصهما :

أنشأت ياهوى الأكابر مسجداً ولواء نصرى فى البرية يمسح
ولك العناية بالسعادة أرخت حاز الفضائل والكهال محمد

تربيع المسجد : (لوحة ١١) :

يتكون تربيع المسجد المخصص للصلاة من مربع طول ضلعه من الداخل ١٥ مترا ومن الخارج ١٩٨٠ مترا ، وبهذا يكون سمك جدار المسجد ٢٤٠ مترا وهو مبنى من الحجر الجيرى ، أما خوزة القبة فمبنية من الآجر وذلك للتخفيف عن التربيع السفلى .

وللمسجد ثلاثة أبواب محورية تفتح على البلاطة الملتفة حول المسجد من ثلاث جهات ماعدا الجهة الجنوبية الشرقية التى بها المحراب .

الوجهات الخارجية لتربيع المسجد :

الوجهة الشمالية الشرقية :

يتوسط هذه الوجهة أحد الأبواب الثلاثة للمسجد . وكتلة هذا المدخل عرضها ٤٣٠ مترا ، أما فتحة المدخل فأتساعها ٣ أمتار وهى غاطسة عن سميت الجدار بمقدار متر واحد ويتوسطها فتحة الباب واتساعها ١٨٣ مترا ، وعلى جانبيها جلستان مكسوتان بالرخام وإبعاد كل جلسة

٥٠ سم عرض × ١٠٠ سم عمق × ٨٠ سم ارتفاع • وكتلة المدخل مكسوة بالرخام الأسود والأبيض • وأرتفاع فتحة الباب حتى بداية العقد ٢٢٠ مترا ويتوج هذه الفتحة عقد قوسى من الصنج المزرة • ويعلو العقد جفت به ميمات مسدسة وفى الوسط ميمة كبيرة مستديرة يحيط بها أربع ميمات صغيرة مستديرة (لوحة ١٢) • ويعلو العقد « النفيس » وبداخله بيتان من الشعر بالخط النسخ العثمانى البارز ، ونصها :

أمير اللوا أنشأت لله مسجدا عليه بهاء العز جل الذى وهب
لك الفوز فيه بالتواب مؤرخ لقد حاز أطف القبول أبو الذهب
١١٨٧

ويتوج هذا المدخل صفوف من المقرنصات ذات الدلايات ولكن هذه الدلايات لا ترقى الى مستوى دلايات المماليك البحرية • والى يمين ويسار النفيس توجد صرتان مستديرتان، اليمنى بداخلها اسم الخليفة « أبو بكر » واليسرى بها اسم الخليفة « عمر » •

أما الباب فهو من الخشب المزخرف بحشوات بأشكال نجمية وأنصاف أشكال نجمية مطعمة بالسن وعدد كندات كل شكل نجمى ١٢ كندة (لوحة ١٢) •

يكتنف هذا المدخل شبّاكان • الجنوبي الشرقى يطل على الضريح • والشمالى الغربى يطل على البلاطة الشمالية الشرقية • والشبّاكان يغشى كل منهما حجاب من النحاس المصبوب المشغول بأشكال نباتية • واتساع فتحة الشباك المغشاة بالنحاس ١٨٥ مترا وهى موضوعة فى حنية اتساعها ٢٤٠ مترا غاطسة عن سمت الجدار • ويتوج فتحة الشباك عتب مسطح يعلوه بقايا من البلاطات الخزفية مختلفة الأشكال وهى مجلوبة من عمائر قديمة وترجع الى القرن ١٧ م • وخلف الحجاب النحاسى من الداخل فى كل شبّاك ضلفتان من الخشب الخالى من الزخرفة •

الوجهة الجنوبية الغربية :

يتوسط هذه الوجهة أحد الأبواب المحورية الثلاثة • وهذا الباب يماثل الباب الشمالى الشرقى المواجه له • وفوق العقد القوسى هنا بيتان من الشعر نصهما :

شادت يد العليا نور المسجد لعزیز مصر نظيره لا يوجد
فيه لواء النصر لاح مؤرخا بمحمد خير المساجد يسعد
١١٨٧

وعلى يمين ويسار هذين البيتين صرتان مستديرتان • اليمنى بداخلها اسم الخليفة « عثمان » ، واليسرى بداخلها اسم الخليفة « على » • ويتوج هذا الباب صفوف من المقرنصات يختلف شكلها عن مقرنصات الباب المواجه • ويكتنف هذا المدخل شبّاكان يطلان على البلاطة الجنوبية الغربية ، وهما يشبهان الشبّاكان المواجهان لهما ويعلوا عتابهما بلاطات خزفية • ونلاحظ هنا أن الدلايات فى المقرنصات التى تتوج الشباك الشمالى الغربى يغشى بعضها أحجبة حجرية معظمها زال بفعل الزمن ، وهذه الأحجبة كل منها على شكل نجمة ، وهى منفذة بدقة شديدة ولكنها فقيرة زخرفيا ، والباب الخشبي لهذا المدخل مطعم بحشوات من السن تكون أشكالا نجمية وأنصاف أشكال نجمية ، وعدد كندات كل شكل نجمى ١٤ كندة •

الوجهة الشمالية الغربية :

يتوسط هذه الوجهة الباب المحورى الثالث للمسجد (لوحة ١٣) ، وهو مواجه للمحراب ، ويمائل البابان الآخران من حيث الأبعاد والكسوة الرخامية . ويتوج كتلة المدخل صفوف من المقرنصات تختلف عن مقرنصات البابين الآخرين . ويعلو فتحة الباب عقد قوسى يعلوه نفيس بداخله بيتان من الشعر نصهما :

فريد الآن مسجده تحلى بما سر النواظر والمسامع
لواء النصر شبيده فأرخ وكان محمد للخير جامع
١١٨٧

ويحيط بالنفيس من كل من اليمين واليسار صرة مستديرة بداخلها اليمنى لفظ الجلالة «الله» وبداخل اليسرى اسم النبى الكريم « محمد » وباب هذا المدخل من الخشب وهو مزخرف بحشوات مطعمة بالسن تكون أشكالاً نجمية ، أنصاف أشكال نجمية ، وعدد كندات كل شكل نجمى تناقص الى عشرة كندات (لوحة ١٣) .

ويحيط بهذا المدخل شباكان يماثلان الشبايك فى الضلعين الآخرين ، ونلاحظ هنا أن الدلايات فى المقرنصات التى تتوج الشباكين بعضها مغشى بأحجية حجرية دقيقة الصنع .

المسجد من الداخل

الضلع الجنوبي الشرقى (لوحة ١٤) :

المحراب :

يتوسط المحراب ، الضلع الجنوبي الشرقى للمسجد . وكتلة المحراب عرضها ١٠ر٤ مترا . وهو عبارة عن حنية نصف دائرية اتساعها ٨٥ر١ مترا تتوجها طاقية تنتهى بعقد مدبب ترتكز رجلاه على عمودين من الرخام وهما يكتنفان حنية المحراب . وقد كتب بتوشيح المحراب « ما شا الله ولا قوة الا بالله » .

والجزء الأسفل من المحراب مجلد بكسوة رخامية مفرغة بطريقة تعطى شكل الأعمدة الرأسية المتوجة بزخرفة نباتية . وهذه الكسوة الرخامية ارتفاعها ٤٠ر١ مترا (لوحة ١٥) .

ويلى الكسوة الرخامية مستوى آخر من الزخرفة وهى منفذة بأسلوب الفسيفساء الرخامية والصدفية الدقيقة (لوحة ١٥) . وهذا المحراب بزخرفته هذه نادر بين المحاريب العثمانية فى مصر . فقد قل التطعيم بالصدف مع الرخام فى عصر المماليك الجراكسة ونادر فى العصر العثمانى (٥٤) .

(٥٤) أفرط العثمانيون فى زخرفة جدران عمارتهم بالبلاطات الخزفية أو التربيعات القاشانية . وتفضل العثمانيون لهذه الطريقة ربما كان راجعاً الى أنها أقل تعقيداً فى الاستعمال من الفسيفساء ، فالبلاطات القاشانية أكبر حجماً من الفصوص ، والنقش فيها يكون أوضح وتركيبها غير معقد ولا يحتاج الى جهد كبير . (محمد عبد العزيز مرزوق : الفنون الزخرفية فى العصر العثمانى ، ص ٧٤ . القاهرة ، ١٩٧٤)

وعلى جانبي المحراب دخلتان اتساع كل منهما ١٨٠ مترا بعمق ٢٤٠ مترا وهو سمك الجدار . وكل من الدخلتين يتوجها عقد مدبب وتنتهى كل دخلة بفتحة الشباك الذى يشرف على الخارج بعتب مزور ويغشى كل شباك حجاب من النحاس المصبوب المشغول . والمحراب بصفة عامة يشبه المحاريب المملوكية ولكن تنقصه روح الزخرفة المملوكية .

الضلع الشمالى الغربى :

هذا الضلع يواجه الضلع الجنوبى الشرقى الذى به المحراب . وهذا الضلع يتوسطه أحد الأبواب المحورية الثلاثة للمسجد وهو يؤدى الى البلاطة الخارجية الملتفة . ويتوج هذا الباب من الداخل عقد قوسى . بينما البابان الآخران يتوج كل منهما من الداخل عقد مدبب . وقد لجأ مهندس المسجد الى تنويع الباب الشمالى الغربى هذا من الداخل بعقد قوسى حتى يتفق مع وضع دكة المبالغ فوق هذا الباب (لوحة ١٦) .

وعلى جانبي هذا الباب دخلتان تنتهى كل منهما بفتحة الشباك الذى يطل على البلاطة الشمالية الغربية .

وفى الجانب الأيسر من الدخلة الشمالية الشرقية بهذا الضلع ، استغل مهندس المسجد سمك الجدار الذى يبلغ ٢٤٠ مترا فأحدث بداخل الجدار سلم حجرى صاعد الى أعلى يعرض ٧٠ سم وهذا السلم صاعد بزاوية حادة جدا وذلك حتى لا يصطدم هذا السلم بفتحة الباب الشمالى الغربى . (أنظر لوحة ١١) ويصل السلم بعد عشر درجات الى دكة المبلغ . وهذا الجزء من السلم مغطى بسطح حجرى مسطح ، ويؤدى السلم بعد الدرجات العشر الى مساحة مستطيلة تفتح على صحن المسجد بعقد قوسى . وعلى هذه الفتحة ركب مهندس المسجد دكة المبلغ بحيث تعلو الباب الشمالى الغربى مباشرة . ودكة المبلغ من الخشب ، وتمتد داخل الصحن حوالى ١٥٠ مترا ولها سياج من الخشب الخرط يعلوه درابزين منفذ بالخرط أيضا . والدكة محمولة على كابولين من الخشب (لوحة ١٦) ، وباطنها مزخرف بزخارف نباتية عثمانية الطابع (لوحة ١٧) . ويستمر السلم صاعدا الى سطح المسجد ، ويبلغ عدد درجاته فى هذا الجزء ١٣ درجة ويغطيه قبة دائرية حجرية .

الضلعتان الشمالى الشرقى والجنوبى الغربى :

يمثلان الضلع الشمالى الغربى من حيث وجود باب أوسط على جانبيه نافذتان ، الا أن البابين فى هذين الضلعين من الداخل يتوج كل منهما عقد مدبب بخلاف الباب الشمالى الغربى الذى يتوجه عقد قوسى كما ذكرنا .

القبة (لوحات ٥ ، ٧ ، ٩ ، ١٨) :

يتكون مكان الصلاة فى المسجد كما ذكرنا من مساحة مربعة تغطيها قبة كبيرة . ومناطق انتقالات القبة تتكون فى كل ركن من أركان تربية المسجد من عقد ثلاثى الفصوص (مدائنى) (٥٥) ، ترتكز ريشته الجانبيتان على الاضلاع الجانبية . أما الريشة الوسطى فترتكز

(٥٥) العقد المدائنى عقد مدبب ذو ثلاثة فصوص يتكون من طاقية مدببة ذات مركزين بأعلى العقد ، وبأسفلها من الجانبين قوسان كل قوس ذو مركز واحد . وعلى ذلك فهذا العقد ذو أربعة مراكز . وتسمية هذا العقد المدائنى تسمية محلية ترجع الى « مدائن مصر » وهى عواصم مصر الأربع : القسطنطينية والعسكر والقطن والقاهرة . (محمد مصطفى نجيب : الملحق الوثائقى لرسالة الدكتوراه ، ص ٢٠٢)

على ركن البناء (لوحة ١٩) • وذلك لتوزيع الضغط الطارد (الرفس) الناتج عن ثقل حجم القبة الكبيرة على الجدران الأربعة • ونلاحظ هنا أن منطقة الانتقال في تلك القبة تبدأ متسعة من أسفل وتنتهي بقمة العقد الثلاثي بعكس مناطق الانتقال في غالبية القباب المملوكية ، اذ تبدأ بمقرنص واحد وتتابع الحطات في الاتساع حتى يندمج الكل مع الرقبة (٥٦) • ونلاحظ هنا أن ان الفص العلوى للعقد المدائني في جدار المحراب مكتوب عليه لفظ الجلالة « الله » (لوحة ٢٠) • وفي الجدار المقابل نجد أن الفص العلوى للعقد غشي بزخرفة اشعاعية (لوحة ١٩) • كما نلاحظ هنا أيضا أن العقد المدائني لم يوجد كم منطقة انتقال مجردة ، ولكن مهندس المسجد وضعه داخل عقد مدبب (لوحة ١٩) ، ثم أوجد بين عقود منطقة الانتقال عقود أخرى مسدودة مدببة تعلو الأبواب وبين هذه العقود وتلك أوجد مثلثات منزلقة • وفوق زوايا المربع شريط به آيات قرآنية من سورة الفتح ، واسم مؤسس المسجد بحروف مذهبة على أرضية زرقاء نصها : « حررت برسم أمير اللواء السلطاني محمد بك أبو الذهب » •

يعلو منطقة الانتقال منطقتان مضلعتان كل منهما فوق الأخرى • المنطقة الأولى تتكون من ١٦ ضلعا ، ثمانية منها بها قمریات عبارة عن فتحة مستديرة في الوسط يحيط بها ثمانية فتحات مستديرة (لوحة ٢١) • والأضلاع الثمانية الأخرى مسدودة ويتم الفتح والسد بالتبادل •

بعد هذه المنطقة المضلعة ذات الستة عشر ضلعا أوجد مهندس المسجد كابولي مقرنص أعطاه الاستدارة الكاملة المطلوبة ، ثم أوجد المنطقة المضلعة الثانية وبها ١٦ ضلعا بها قمریات قنديلية وهي عبارة عن فتحتين رأسييتين مستطيلتين يعلوهما فتحة ثالثة مستديرة (لوحة ٢١) •

بعد ذلك تأتي الخوذة • ونلاحظ أن القبة مدمجة مع كيان الخوذة وليس لها رقبة ، والخوذة نفسها قيمية وليست بارتفاع قباب المماليك البحرية • والقبة محاطة في نواحي منطقة الانتقال من الخارج بدعائم مدمجة منشورية الشكل (لوحة ١٨) • والخوذة مبنية من الآجر للتخفيف عن التبريع السفلى • أما منطقة الانتقال فهي مبنية من الحجر الجيري •

البلاطة الملتفة حول تبريع المسجد :

هذه البلاطة جزء من الكتلة المعمارية للمسجد ، وهي تلتف حول ثلاثة من أضلاعه الأربعة ماعدا الضلع الجنوبي الشرقي الذي به المحراب • ويبلغ طول هذه البلاطة ٣٠ر٨٠ مترا في الضلعين الجنوبي الغربي والشمالي الغربي • أما طولها في الضلع الشمالي الشرقي فهو ٢٤ر٦٠ مترا بعد اقتطاع جزء منها للضريح • أما عرض البلاطة في الأضلاع الثلاثة فيبلغ ٥٠ر٥٠ مترا •

والتكوين المعماري لهذه البلاطة عبارة عن امتداد مستطيل حول الأضلاع الثلاثة ، واجهاتها محمولة على أعمدة رخامية ودعامات مبنية من الحجر الجيري بالتبادل • وأمام كل باب من الأبواب المحورية الثلاثة نجد ثلاثة عقود حدوية الشكل محمولة على عمودين من الرخام وترتكز أكتافها على الدعائم • والعقد الأوسط أوسع من العقد الجانبيين ويعلو العقد الأوسط فتحة مستديرة • ثم نجد واجهات البلاطة بعد ذلك محمولة على عامود ثم دعامة بالتبادل • والأعمدة من الرخام وهي تختلف عن بعضها في الشكل وقطر البدن • ويبلغ عدد الأعمدة ١٥ عمود رخامي • أما الدعائم فهي مبنية من الحجر الجيري وهي مستطيلة أبعادها ١١٥ × ١٥٦ سم أما الأكتاف الركنية فهي مربعة ، طول ضلع كل منها ١٥٦ سم •

والبلاطة بأروقتهما الثلاثة مقسمة الى مربعات يغطي كل منها قبة ضحلة من أسفل ولكنها تبدو مرتفعة قليلا من أعلى مما يدل على أنها قباب ذات مستويين . والقباب عددها ١١ قبة صغيرة محمولة على مثلثات كروية . وفى نهاية البلاطة الجنوبية الغربية نجد محراب صغير مقعر قليلا منحوت فى الجدار الجنوبى الشرقى . ويحيط بالأروقة الثلاثة للبلاطة الملتفة سياج من الخشب الخرط يملأ المسافات بين الدعامات والأعمدة . وهذا السياج من مستويين ، الأسفل زخارف هندسية والعلوى على هيئة صف من العقود تتركز على أعمدة من الخشب الخرط . وباطن العقود الخشبية مبطن بالابلكاج .

الضريح :

فى الطرف الجنوبى الشرقى للرواق الشمالى الشرقى من البلاطة الملتفة شيد ضريح مؤسس هذا الجامع محمد بك أبو الذهب حيث اقتطع جزء مربع عملت فيه المقبرة . ويفصل هذا الجزء من باقى الرواق سياج من النحاس المصبوب المشغول بزخارف نباتية جميلة (لوحة ٢٢ ، لوحة ٢٣) . كما يفصل الضريح عن المكتبة سياج آخر من النحاس زخارفه تختلف عن زخارف السياج الأول ، ويصل بين الضريح والمكتبة باب صغير .

ومساحة الضريح مربعة طول ضلعها ٢٠ مترًا ولها شبّاكان يطلان على الأزهر الشريف ، يعلو فتحة كل شبّاك من الداخل عقد مدبب ، ويطل على الضريح أيضا الشبّاك الجنوبى الشرقى الموجود فى الجدار الشمالى الشرقى . وقد كسيت جدران الضريح ببلاطات خزفية حتى السقف . وكثير من هذه البلاطات فى حالة سيئة من الحفظ وضعف الصيانة . وزخارف هذه البلاطات متنوعة تسودها أساليب فنية مختلفة . فتكسو الجزء لشرقى من الجدار الجنوبى بلاطات خزفية مربعة يبدو واضحًا من زخارفها وألوانها وأسلوب صناعتها أنها تمثل إحدى المحاولات التى قام بها خزافو المغرب فى مصر فى القرن ١٨ م لتقليد أشكال وزخارف البلاطات الخزفية العثمانية (٧)

وزخارف هذه البلاطات تنقسم الى قسمين، الأول يتمثل فى شكل ورقة نباتية كبيرة تشبه القلب تضم بداخلها فرع نباتى تخرج منه أزهار وبواجم زهرة القرنفل ، بينما يشغل أركان البلاطة أرباع الزهور التى تكون زهرة متكاملة عند تواجد أربع بلاطات من هذا النوع متجاورة . أما التصميم الثانى من زخارف هذه البلاطات فقوام زخارفه رسم أربعة زهور متجاورة تتوسط البلاطة مرسومة بأسلوب زخرفى بسيط بينما يخرج من أركانها أزهار القرنفل بأسلوب زخرفى محور ، وألوان زخارف هذه البلاطات هى الأخضر والأزرق والبني الداكن على أرضية بيضاء .

أما الجزء الغربى من الجدار الجنوبى لحجرة الضريح فتكسوه بلاطات تلعب الزخارف الهندسية دورًا واضحًا فى زخرفتها ، وتكسو الجدار الجنوبى الشرقى بأكمله بلاطات خزفية مربعة تتبع فى أسلوبها الزخرفى أسلوب خزافى المغرب فى تقليد زخارف البلاطات العثمانية . وقد كشف الجزء الذى تساقط من البلاطات التى تكسو المنطقة التى تقع بين النافذتين عن وجود محراب منحوت فى الجدار الحجرى وهو يشبه المحراب الذى يوجد بين النافذتين فى الطرف الجنوبى الشرقى للبلاطة الجنوبية الغربية والسابق الإشارة إليه . وقد راعى مصمم الضريح أن تكون زخارف البلاطات التى تكسو هذه المنطقة على شكل محراب مسطح متناسق التكوين ، وهذا

(٥٧) ربيع حامد خليفة : المرجع السابق ، ص ٢٥١

يشير الى أن هذه البلاطات قد صممت خصيصا لتوضع فى هذا المكان • وقد امتازت بلاطات القاشانى فى هذا الضريح بسيادة اللون الأزرق • وقد شاع استخدام هذا اللون فى كثير من مساجد القاهرة فى العصر العثمانى •

ويوجد بأرضية الضريح الآن شاهد قبر أسطوانى الشكل غير كامل بعد أن فقد منه جزء من أعلاه كان عليه بيتان من الشعر فى تأبين أبى الذهب (لوحة ٢٤) •

والجزء المتبقى من هذا الشاهد مركب على قاعدة من الأسمنت ارتفاعها حوالى ٣٠ سم ، ونقش على هذا الجزء ثلاثة أبيات من الشعر نصها •

تجرى على طول المدى صدقاته بدروس علم أو عمارة مسجد
فسحايب الرحمن يصحبها الرضى تهى عليه فى المساء وفى الغد
والحور فى المأوى له قد أرخت دار الكرامة مسكن لمحمد

وهذه الأبيات الثلاثة كان يسبقها بيتان من الشعر كانا منحوتان على الجزء الذى فقد من هذا الشاهد • وقد أورد الأستاذ حسن عبد الوهاب (٥٨) هذين البيتين عند دراسته للمسجد قبل كسر الشاهد وضياع جزئه العلوى ، ونص البيتين :

هذا مقام عزيز مصر أميرها عين الأكابر ذى العلا والسؤدد
أعنى أبا الذهب الذى فى عصره كانت له الأقطار فى طوع اليد

وكان هذا الشاهد قد نقل الى متحف الفن الإسلامى ، حيث عرفنا من محاضر لجنة حفظ الآثار العربية (٥٩) أن سعادة ابراهيم نجيب باشا (٦٠) ذكر أمام اللجنة أنه « يستغرب من أنه وجد معروضا بدار الآثار العربية شاهدا من الرخام باسم محمد بك أبو الذهب مع أن هذا الرجل كان له شأن عظيم بمصر ولا يزال قبره موجودا للآن » • وقد أفاد هرتس بك أن هذا الشاهد عثر عليه بين جملة قطع من الرخام كان ديوان عموم الأوقاف قد عرضها للبيع سنة ١٩٠٣ ، فرأى ابراهيم نجيب باشا أن يعاد الشاهد المذكور الى مكانه بقبر أبى الذهب ، ووافقته اللجنة على ذلك ، وأعيد الشاهد الى الضريح منذ ذلك التاريخ •

وقد كان لهذا القبر تركيبة رخامية بديعة - غير موجودة الآن - وافق ديوان عموم الأوقاف على نقلها ووضعها فى مخزن الأوقاف بناء على طلب شيخ المسجد • وقد طلبت لجنة حفظ الآثار العربية إعادة هذه التركيبة الرخامية الى الضريح واعادتها الى حالتها الأصلية (٦١) ، ولكن توصية اللجنة لم تنفذ •

وفى هذا الضريح أيضا دفنت أخت محمد بك أبو الذهب « زليخة هانم » زوجة ابراهيم بك شيخ البلد • وقد توفيت هذه السيدة يوم الجمعة ٢٨ محرم سنة ١٢١٦هـ (١٨٠١م)

(٥٨) تاريخ المساجد الأثرية ، ج١ ، ص ٣٥٥ •

(٥٩) المجموعة ٢٤ لسنة ١٩٠٧ ، منجزر الجلسة رقم ١٥١ ، ص ٣٦ ، ترجمة على بهجت • القاهرة ، ١٩١٤

(٦٠) عضو لجنة الآثار العربية ووكيل وزارة الداخلية فى ذلك الوقت •

(٦١) محاضر لجنة حفظ الآثار العربية ، المجموعة العاشرة سنة ١٨٩٣ ، ترجمة الياس اسكندر ص ١٠ ، ١١

وعمل لقبرها تركيبة رخامية غير موجودة الآن بالضريح . أما شاهد قبرها فقد أهده ديوان عموم الأوقاف الى متحف الفن الاسلامي وسجل بالمتحف برقم (٢٩٠٥) .

وهذا الشاهد (لوحة ٢٥) من الرخام وأبعاده ١١٣×٣٧ سم ومنقوش عليه نص من ستة أسطر الخط النسخ :

«هذا قبر المرحومة الست (٢) الماصونة ستي زليخة (٣) زوجة أمير اللواء ابراهيم (٤) بيك شيخ البلد حالا (٥) توفت الى رحمة الله تعالى (٦) يوم الجمعة ٢٨ شهر محرم سنة ١٢١٦ هـ » . والشاهد منقوش عليه اكليان رمزا للغدائر .

مئذنة الجامع (لوحة ٢٦) :

سار نظام المآذن في العصر العثماني بالقاهرة على النهج القديم من حيث بناء المئذنة في ركن المسجد . أما من حيث الشكل فقد سارت المآذن في القاهرة على نهج عثماني صميم . فهي تمتاز بالبساطة والارتفاع وتخلو من أى زخرفة عدا بعض الأشرطة الحجرية البارزة التي تقسم بدن المئذنة الى مناطق مستطيلة . وتتكون المئذنة من شكل أسطوانى تتخلله دورة أو دورتان تعتمد كل منها على حطات من المقرنصات أما رأس المئذنة فمخروطية مدببة .

وهذا الطراز الاسطوانى للمآذن ربما يكون مشتقا من العمارة الهندية المبكرة ، أو ربما يكون مشتقا من أبراج الكنائس في أرمينيا التي كان لها شكل مشابه (٦٢) .

والى جانب هذا الطراز من المآذن ، نجد أن بعض المساجد قد عادت الى استخدام طراز المآذن السورية المربع القديم ، ولكنها أصبحت ذات ثلاثة طوابق ترجع كل منها الى الخلف قليلا مع وجود شرفات محمولة على مقرنصات . ومئذنة جامع محمد بك أبو الذهب نموذج جيد لهذا الطراز (٦٣) .

وتقع مئذنة الجامع بالجهة الجنوبية من البلاطة الشمالية الغربية ، وهي ذات قاعدة مستطيلة مقاسها ٣٧٨×٨٠ مترا ، وهذه القاعدة تكون الطابق الأول للمئذنة . ونلاحظ أنه لا يوجد اندماج معمارى بين المئذنة وبين المسجد، ويبدو أنهم شرعوا فى بنائها بعد الانتهاء من بناء المسجد نفسه .

والطابق الثانى يرتد الى الخلف قليلا فوق الطابق الأول وبه الممشى الأول الذى يرتكز على صفوف من المقرنصات جعلت الممشى أكثر اتساعا، وحول الممشى درابزين من الخشب الخرط (لوحة ٢٧) . وهذا الطابق به قمرية مستديرة داخل فتحة مستطيلة (لوحة ٢٨) .

والطابق الثالث للمئذنة وهو الجوسق يرتد الى الخلف قليلا فوق الطابق الثانى وبه الممشى الثانى الذى يرتكز أيضا على صفوف المقرنصات . والجوسق بكل جهة من جهاته الأربع ثلاث

Hassid, Samuel : The Sultans Turrets, p. 87. Cairo, 1939

(٦٢)

Hassid, Samuel : ibid, P. 88

(٦٣)

فتحات مستطيلة • الفتحة الوسطى أعلى وأوسع من الفتحتين الجانبيتين ، وهذه الفتحات يتوج كل منها عقد على شكل حدوة الفرس • ونلاحظ أن العقود هنا ترتبط مع بعضها بكانات من الحديد وذلك بهدف ذم الجوسق وتماسكه (لوحة ٢٨) • ويعلو الجوسق خمسة رؤوس تطايرت بفعل الزمن وبقيت قواعدهما فوق الجوسق على هيئة خمسة قدور ، ونلاحظ أن القاعدة الوسطى أعلى من القواعد الأربعة الأخرى لتي تحيط بها (لوحة ٢٦) • وقد استطعنا أن نرى تلك الرؤوس الخمس في حالة الاكتمال وقبل أن تتطاير ، وذلك بفضل الرحالة الذين زاروا مصر في القرن ١٩ • فقد أورد « بريس دافن » في إحدى لوحات كتابه الذي نشره سنة ١٩٧٣ رسماً بديعاً سجل فيه مأذن الأزهر ومؤذنة جامع محمد بك أبو الذهب برؤوسها الخمس مكتملة (٦٤) (لوحة ٢٩) ، ومؤذنة جامع أبي الذهب تشبه إلى حد كبير مؤذنة جامع الغورى القريبة منها مع اختلاف بسيط هو أن قمة مؤذنة الغورى ذات أربع رؤوس (لوحة ٣٠) •

المنبر :

يجدر المحراب منبر خشبي (لوحة ٣١) يمتد في صحن الجامع بمقدار ٣١٥ متراً • واتساع فتحة باب المنبر ٨٠ سم ويعلو فتحة الباب حشوة مستطيلة بداخلها عبارة قرآنية نصها « ان الله وملائكته يصلون على النبي » والكتابة منفذة بالتطعيم بالصدف وبعض الحروف متساقطة • ويعلو هذه الكتابة صفوف من المقرنصات ثم الحلية العلوية (لوحة ٣٢) • وتبلغ الدرجات الصاعدة إلى جلسة الخطيب ثمانية ويعلو الجلسة جوسق المنبر وبمقدمة الجوسق حشوة مستطيلة بداخلها كتابة منها «انما يعمر مساجد الله من آمن بالله واليوم » والكتابة منفذة بالتطعيم بالصدف • ورششتى المنبر نفذت فيهما طريقة التجميع بالحشوات الخشبية (٦٥) بحيث تكون أشكال نجمية يتراوح عدد كنداتها بين ١٢ و ١٤ كندة (لوحة ٣٣) •

مزاويل الجامع :

خصص لهذا الجامع مزولتان شمسييتان لتحديد مواقيت الصلاة • وقد نقلت احدهما من المسجد إلى متحف الفن الاسلامي حين اشتراها المتحف سنة ١٩٣٦ من ديوان الأوقاف وسجلت بالمتحف برقم ١٢٦٣٠ • وهذه المزولة (لوحة ٣٤) عبارة عن قطعة مستطيلة من الرخام الأبيض ١٣٧ × ٦٩٥ سم ، وهي مقسمة إلى أقسام هندسية لبيان الوقت وبأعلاها وأسفلها شريطان من الكتابة المنفذة بالحفر الدقيق في الرخام • والشريط العلوي عليه كتابة نصها « منحرفة في شرقي جنوبى بعرض مصر برسم صاحب الخيرات محمد بك ابو الذهب دام بقاءه » وعلى الشريط السفلى كتابة نصها « رسمه الفقير محمود بن حسن النيشى فى غرة جمادى الاولى سنة ١١٨٨ » •

ويذكر الجبرتي (٦٦) أن محمود أفندى النيشى كان من كبار الصناع في القاهرة الذي اشتغل بتعليم الطلاب فن الحفر على الرخام باستعمال الأزميل بعد التعليم على مواضع الرسم ومقادير أبعاد المداخل والظلال وما عليها من الكتابة والتعاريف •

(٦٤) « بريس دافن » مهندس فرنسي رحالة عاش في مدينة القاهرة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وعرف بين عامة القاهريين باسم « أدريس أفندى » وكتب وصدر كتابه الشهير « الفن العربى والآثار فى القاهرة من القرن السابع حتى نهاية القرن الثامن عشر الميلادى » ونشر في باريس بين ١٨٧٣ - ١٨٧٩ م •
(٦٥) طريقة التجميع أو التعشيق تعرف عند الاتراك العثمانيين باسم Kundekain
(٦٦) عجائب الآثار فى التراجم والأخبار ، ج ١ ، ص ٣٩٨

أما المزولة الثانية (لوحة ٣٥) فهي على سطح الجامع وقد صنعها أيضا المعلم محمود بن حسن النيشى فى ١٨ جمادى الأولى سنة ١١٨٨ هـ من الرخام الأبيض وبأعلاها ثلاثة أسطر كتابة عربية نصها « مزولة قائمة على خط المشرق والمغرب منحرفه تسعين درجة وتسمى بالخيط المساطر بعرض مصر المحروسة برسم صاحب الخيرات محمد بك أبو الذهب دام عزه رسمه الفقير محمود بن حسن النيشى فى ١٨ جمادى الأولى سنة ١١٨٨ هـ » .

الأصول المعمارية للجامع :

يتكون الجامع فى جوهره من مربع تعلوه قبة ذات محيط متسع ، ونعتقد أن جوهر هذا النظام وهو التوزيع الذى تعلوه قبة سبق أن ظهر فى العصر المملوكى البرجى فى كل من القبة الفداوية (١٤٨١م) وقبة الرفاعى بقرافة قيتباى (٦٧) .

ومناطق انتقال القبة عبارة عن حنايا ركنية معقودة بعقد ثلاثى الفصوص ونلاحظ هنا أن منطقة الانتقال تبدأ متسعة من أسفل وتنتهى بقمة العقد الثلاثى . والواقع أننا لا نجد أصلا لمنطقة الانتقال هذه بعقد ثلاثى الفصوص فى العمارة العثمانية فى تركيا والمثل الذى يمكن أن يذكرنا بذلك القبة الفداوية بحيث يمكن القول ان هذا العنصر محلى (٦٨) ، أما الأبراج الداعمة للقبة من الخارج فانها تأثر عثمانى .

والواقع أن الأروقة الثلاثة التى تحيط بالمسجد من ثلاث جهات عدا جهة القبلة يمثل ظاهرة فريدة غير مألوقة من قبل ، فلم نراها فى مصر من قبل الا فى جامع سنان باشا فى بولاق (١٥٧١ م) . والمعتقد ان مهندس جامع سنان قد لجأ الى هذا النظام عندما لم يستطع بناء صحن مكشوف على غرار الجوامع العثمانية فى تركيا بسبب ضيق المساحة بين ارض المسجد وبين نهر النيل . والمعتقد ايضا ان مهندس جامع أبى الذهب لجأ الى نظام الأروقة الثلاثة الملتفة لتوفير مكان متسع للصلاة بسبب ضيق المساحة المخصصة للمسجد وقد استوحى هذا النظام من جامع سنان باشا بحيث يمكن أن يعتبر هذا النظام تطوير محلى للتخطيط العثمانى الذى كان يكتفى بعمل رواق واحد يتقدم مكان الصلاة (٦٩) .

أما مئذنة المسجد فهي فريدة فى نوعها ، وهى تختلف عن المآذن العثمانية سواء فى مصر أو فى تركيا ، فان طرازها المربع ربما يكون مستمدا من طراز المآذن السورية المربع القديم ، ومن المعتقد أن مهندس الجامع قد تأثر فى تخطيط هذه المئذنة بمئذنة مسجد الغورى المجاورة .

أما نظام التغطية وهو القبة المركزية الضخمة التى تحيط بها قباب ضحلة صغيرة فهو نظام متأثر بأسلوب تغطية المساجد فى تركيا .

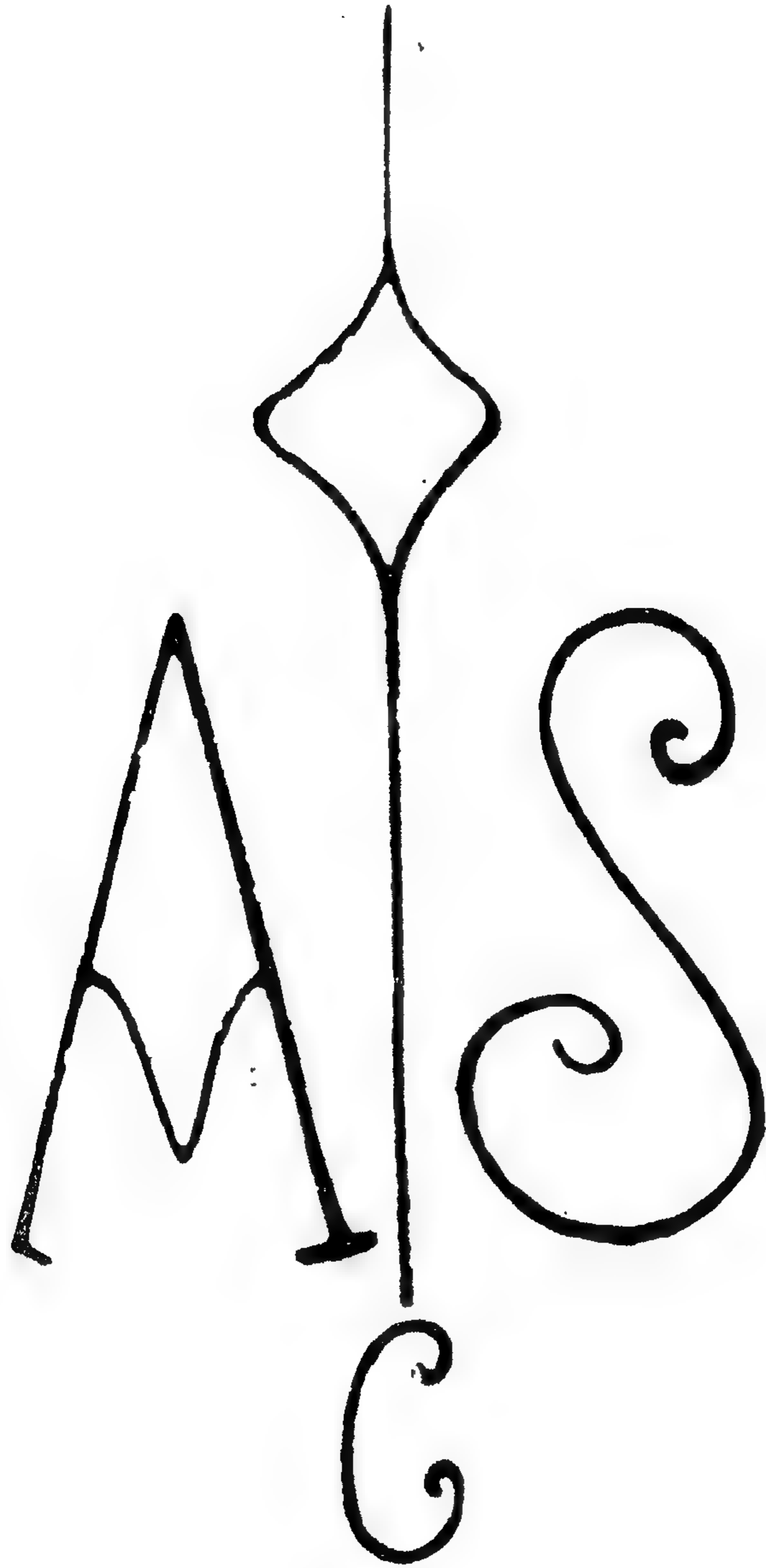
(٦٧) محمد مصطفى نجيب : العمارة فى العصر العثمانى، ص ٢٦٢ .

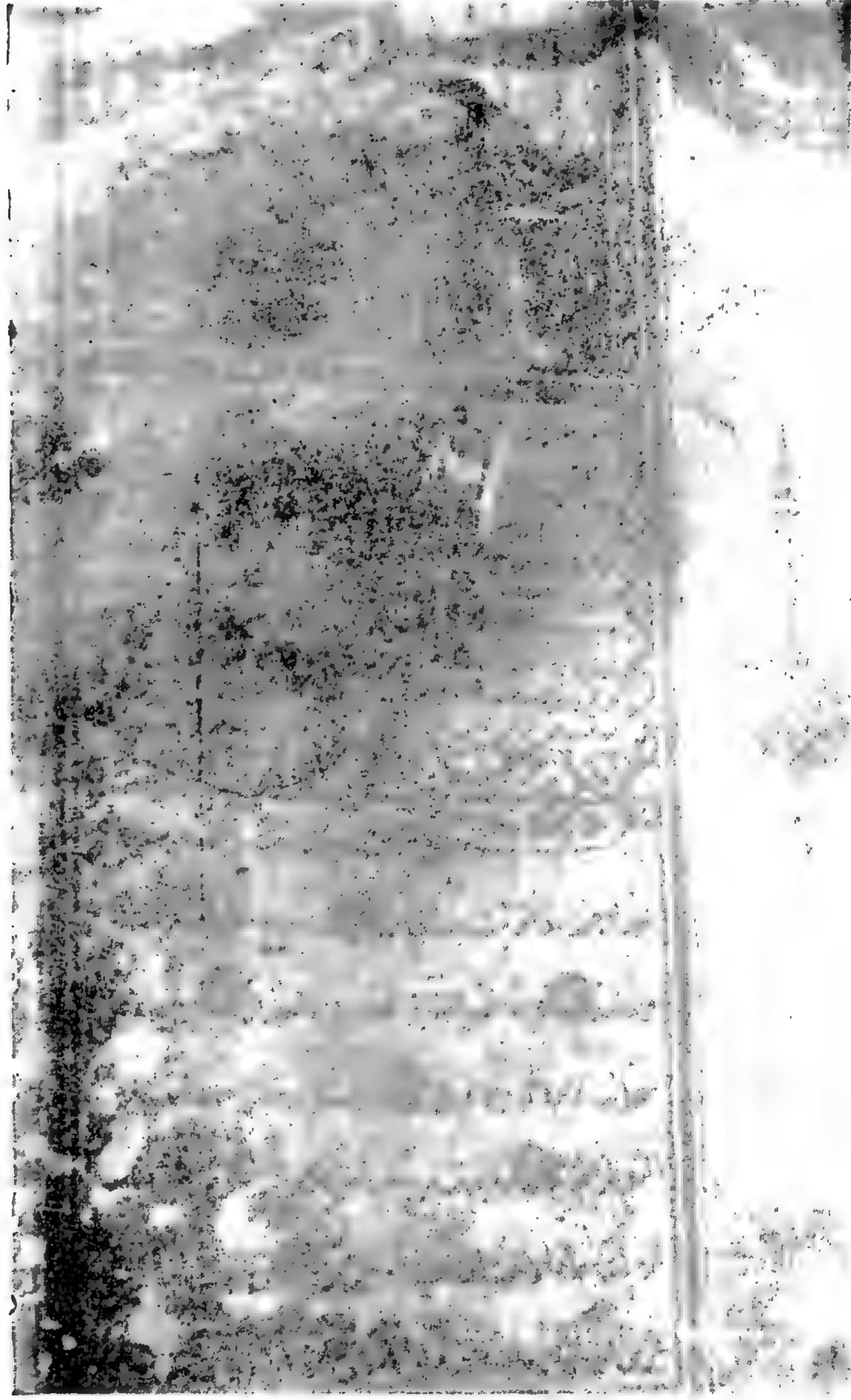
(٦٨) هدايت على تيمور : جامع الملكة صفية ، ص ٢٠٦. رسالة ماجستير ، القاهرة ، ١٩٧٧ .

(٦٩) هدايت على تيمور : المرجع السابق ، ص ١٠٨ .

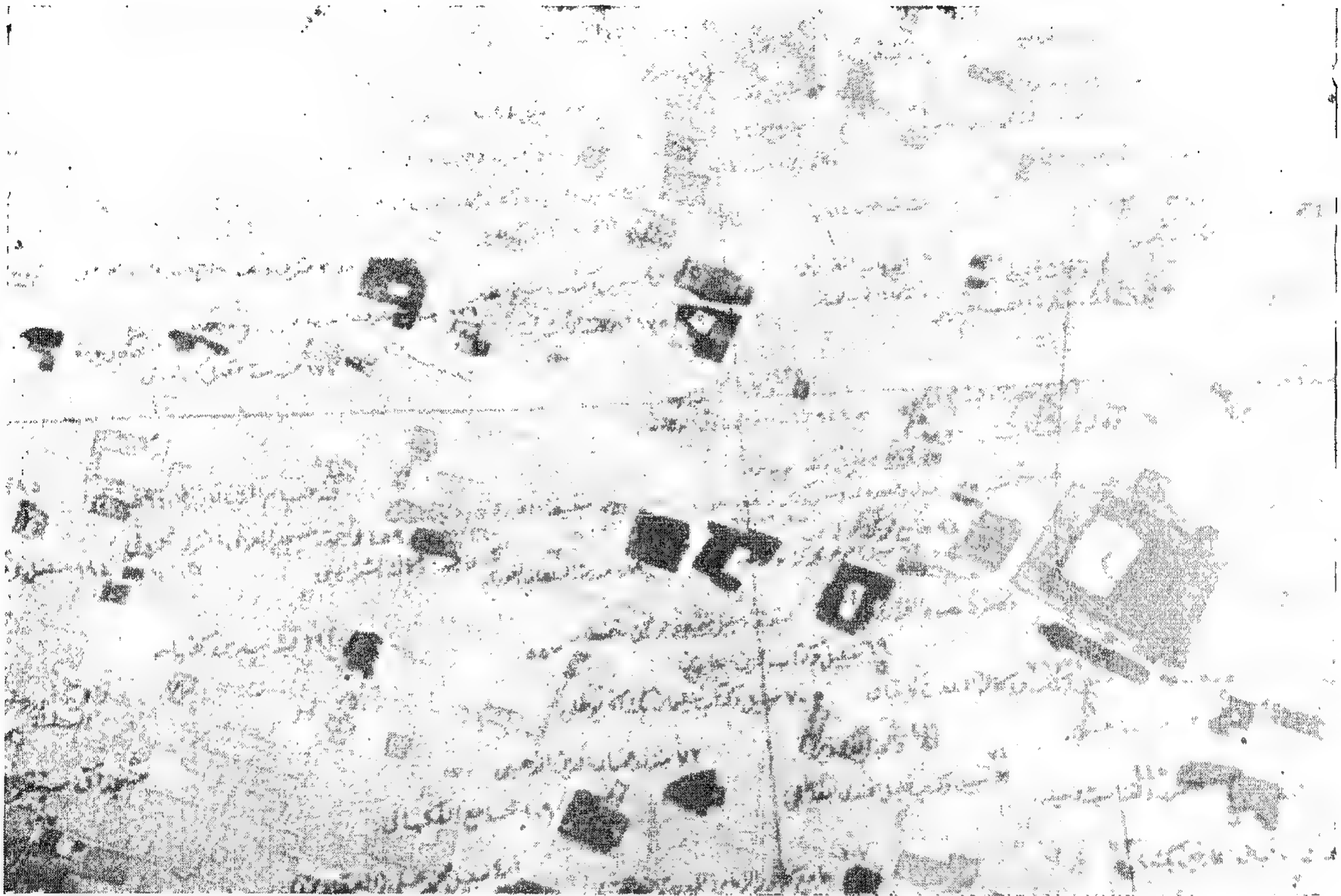


وحدة (١)
جلدة الوثيقة





لوحة (٣)
الصفحة الأولى للوثيقة

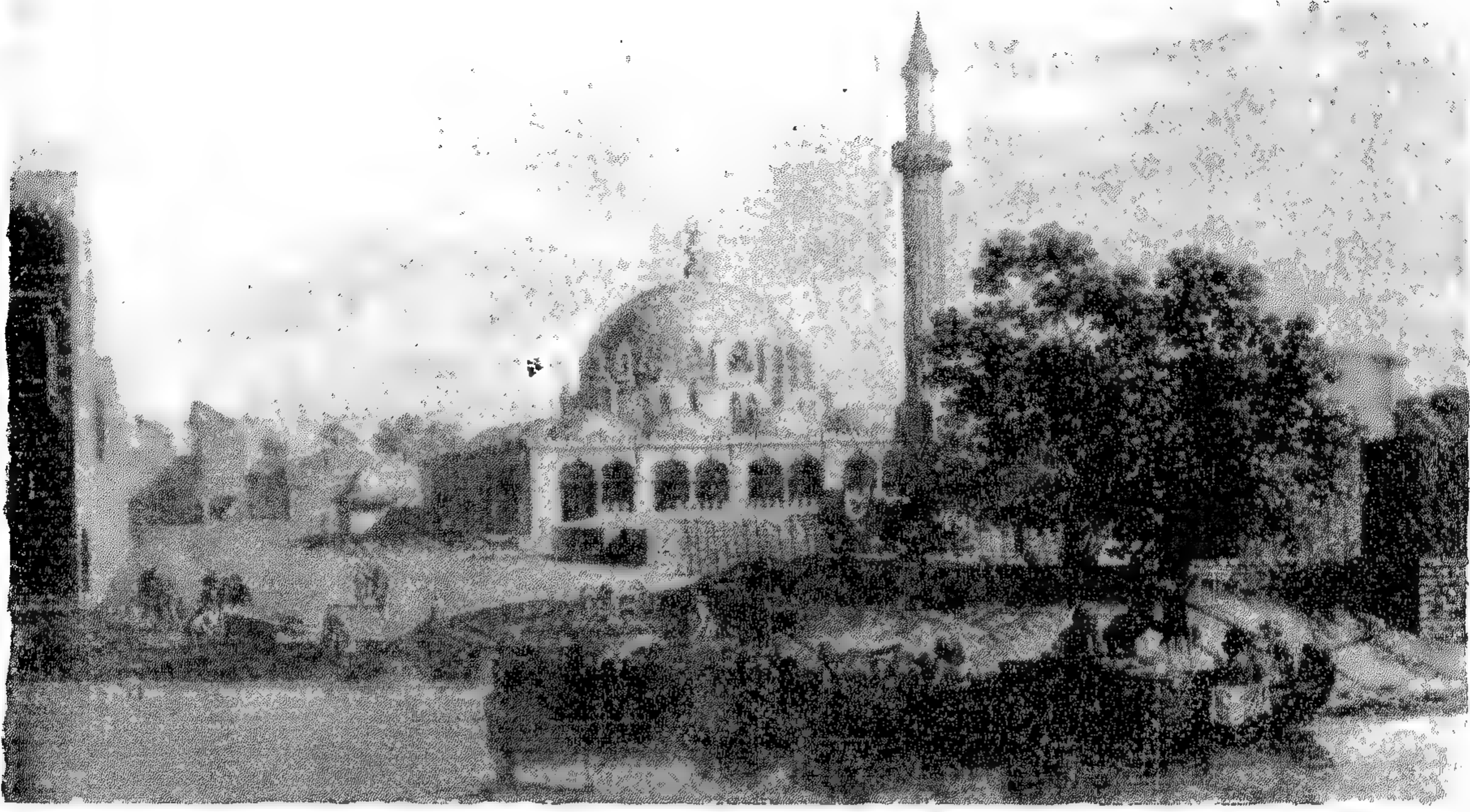


لوحة (٤)

موقع الجامع بحى الأزهر



لوحة (٥)
منظر عام للجامع



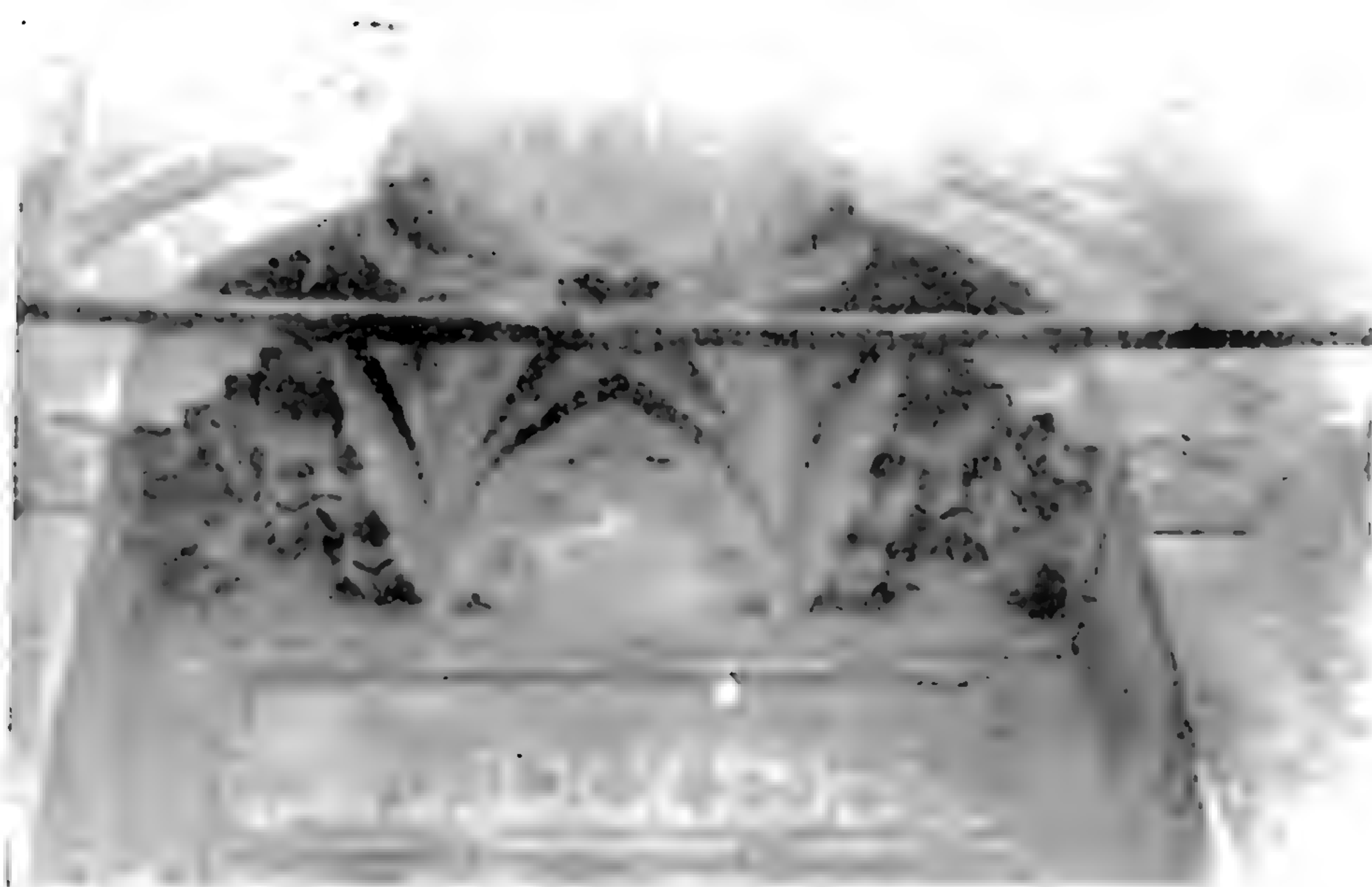
لوحة (٦)

جامع سنان باشا في بولاق
(عن كتاب وصف مصر ، ح ٢ ، ط ٢ ، ١٨٢٢)



لوحة (٧)

الشمالية الشرقية
ال سور الذي يتقدم الواجهة



لوحة (٨)
العقد الثلاثي الذي يتوج الباب
الشمالي الشرقي

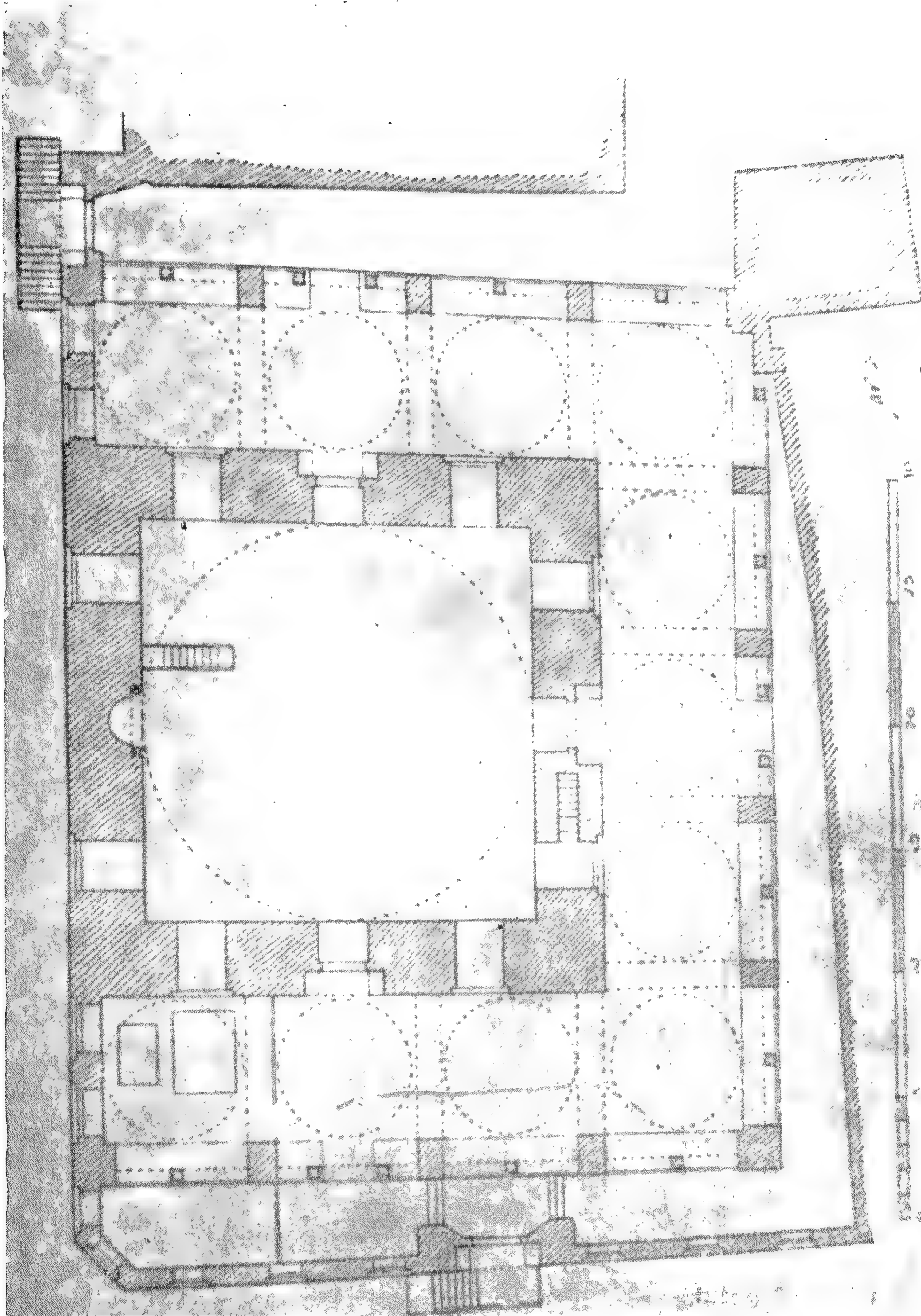


لوحة (٩)
الواجهة الشمالية الشرقية

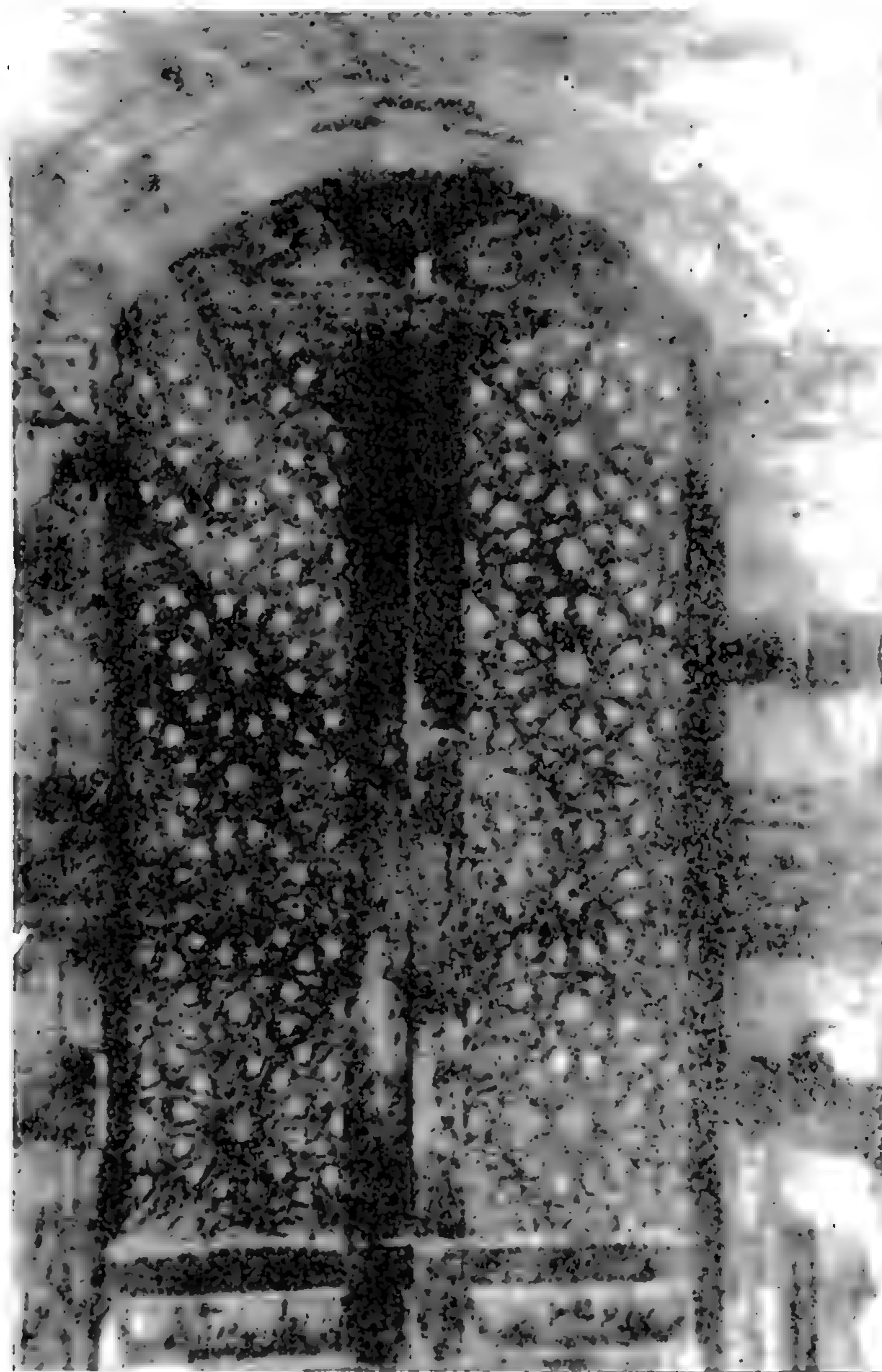


لوحة (١٠)

جانب من شبابيك الوجهة
الجنوبية الشرقية مع القبة



نخطط الجامع
لوحة (١١)



لوحة (١٢)
الباب الشمالى الشرقى



لوحة (١٣)
الباب الشمالى الغربى

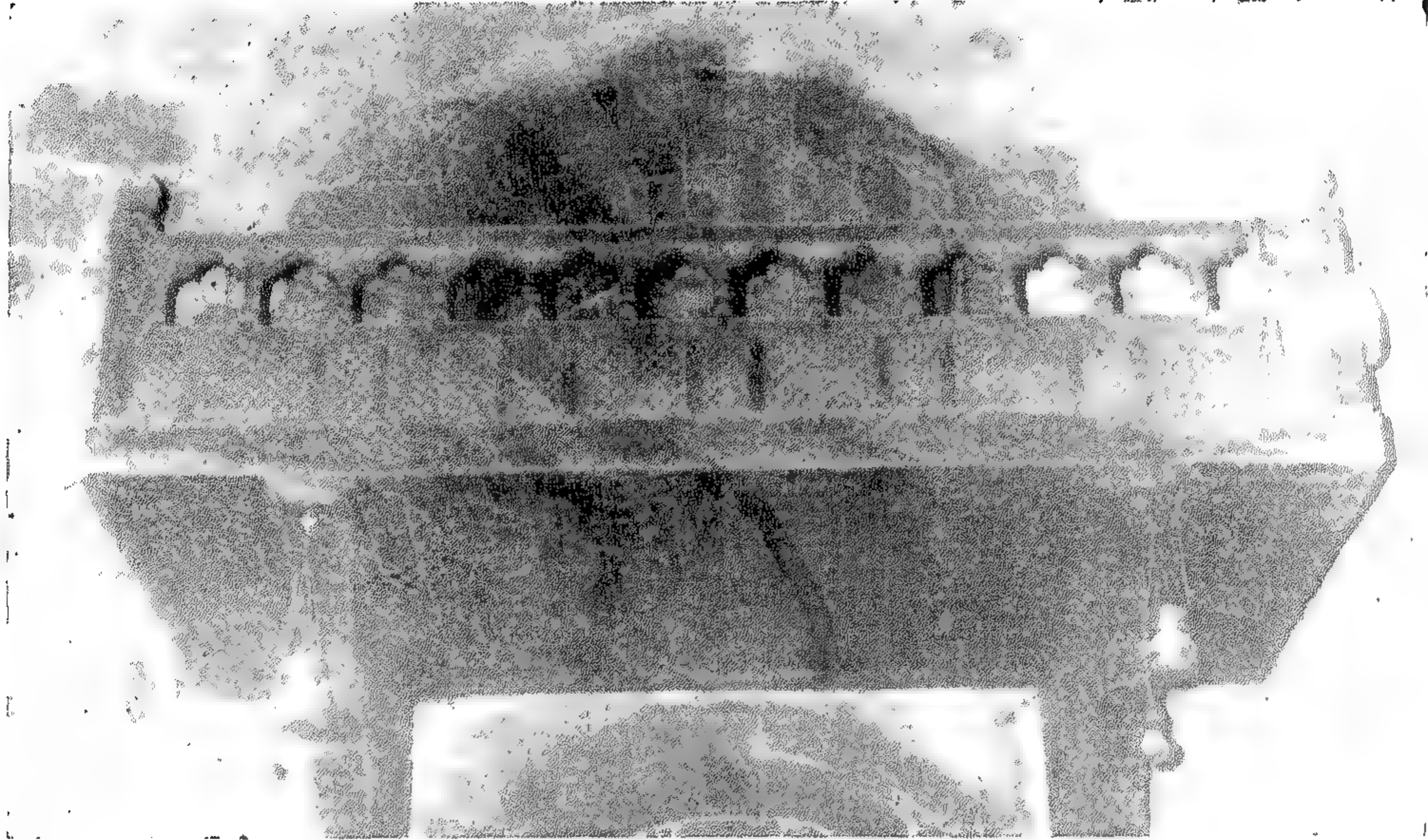


لوحة (١٤)
المنبر والمحراب

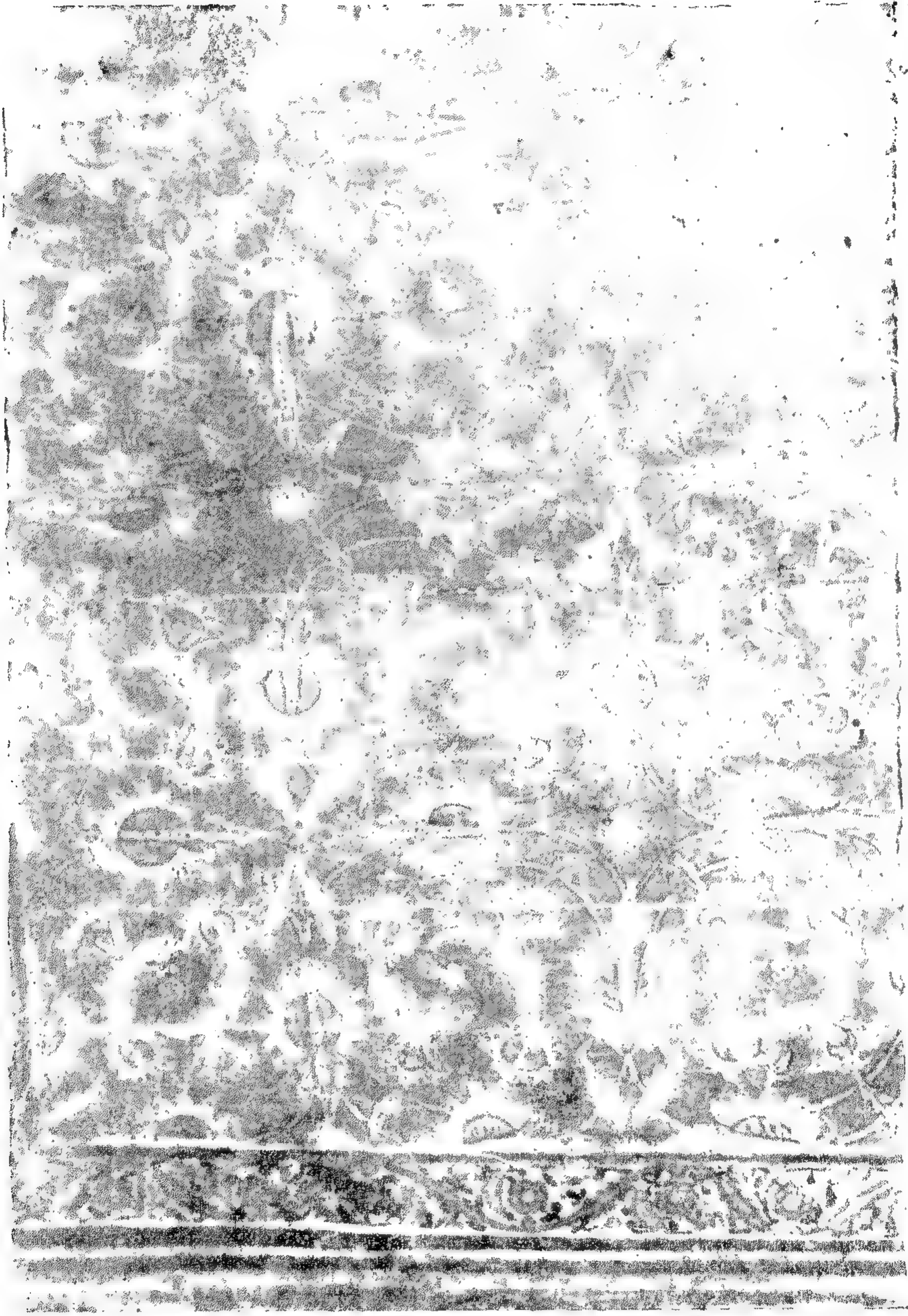


لوحة (١٥)

الحراب



لوحة (١٦)
دكة المبلغ



لوحة (١٧)

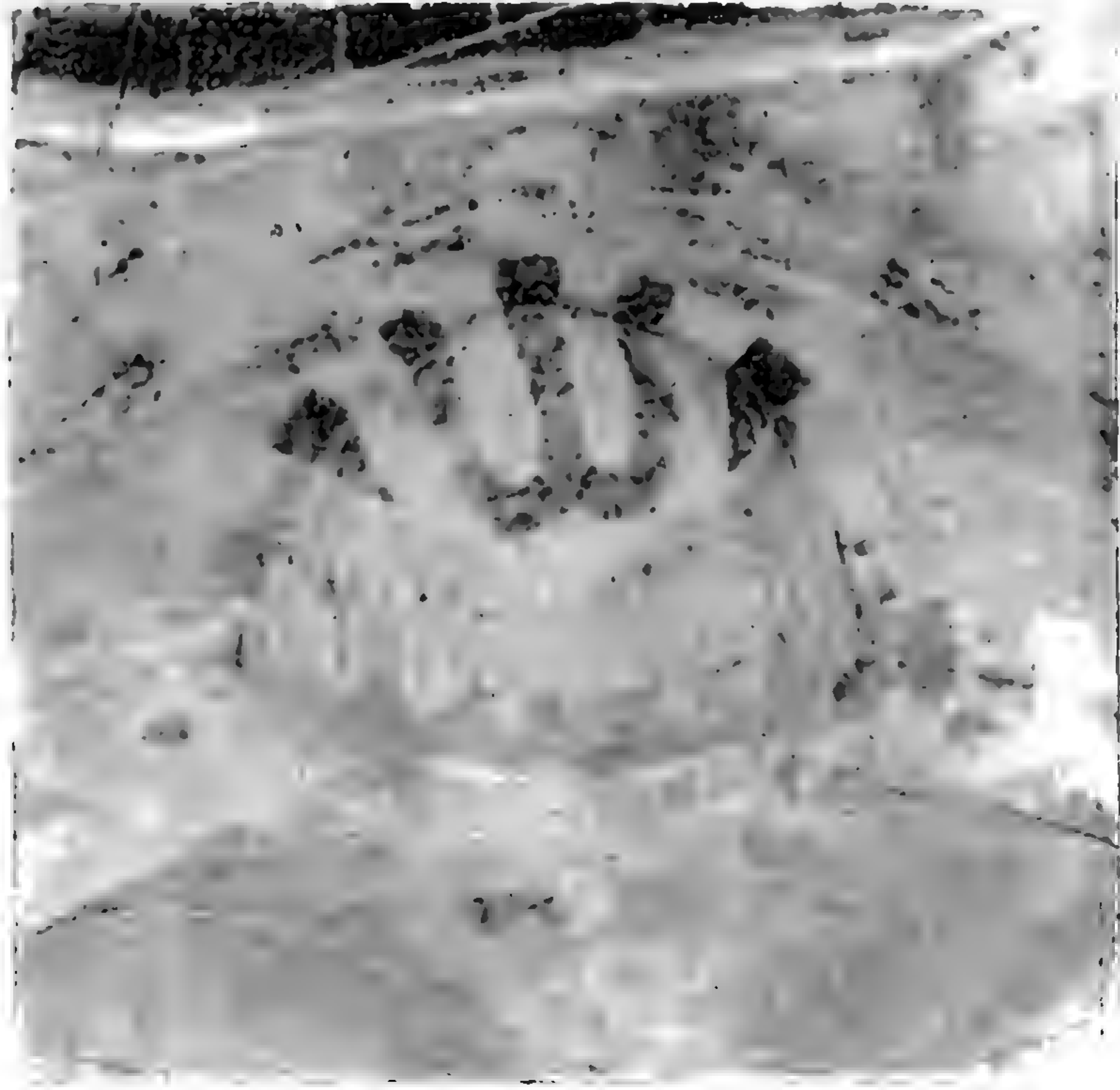
زخارف دكة المبلغ



لوحة (١٨)
البقعة من الخارج



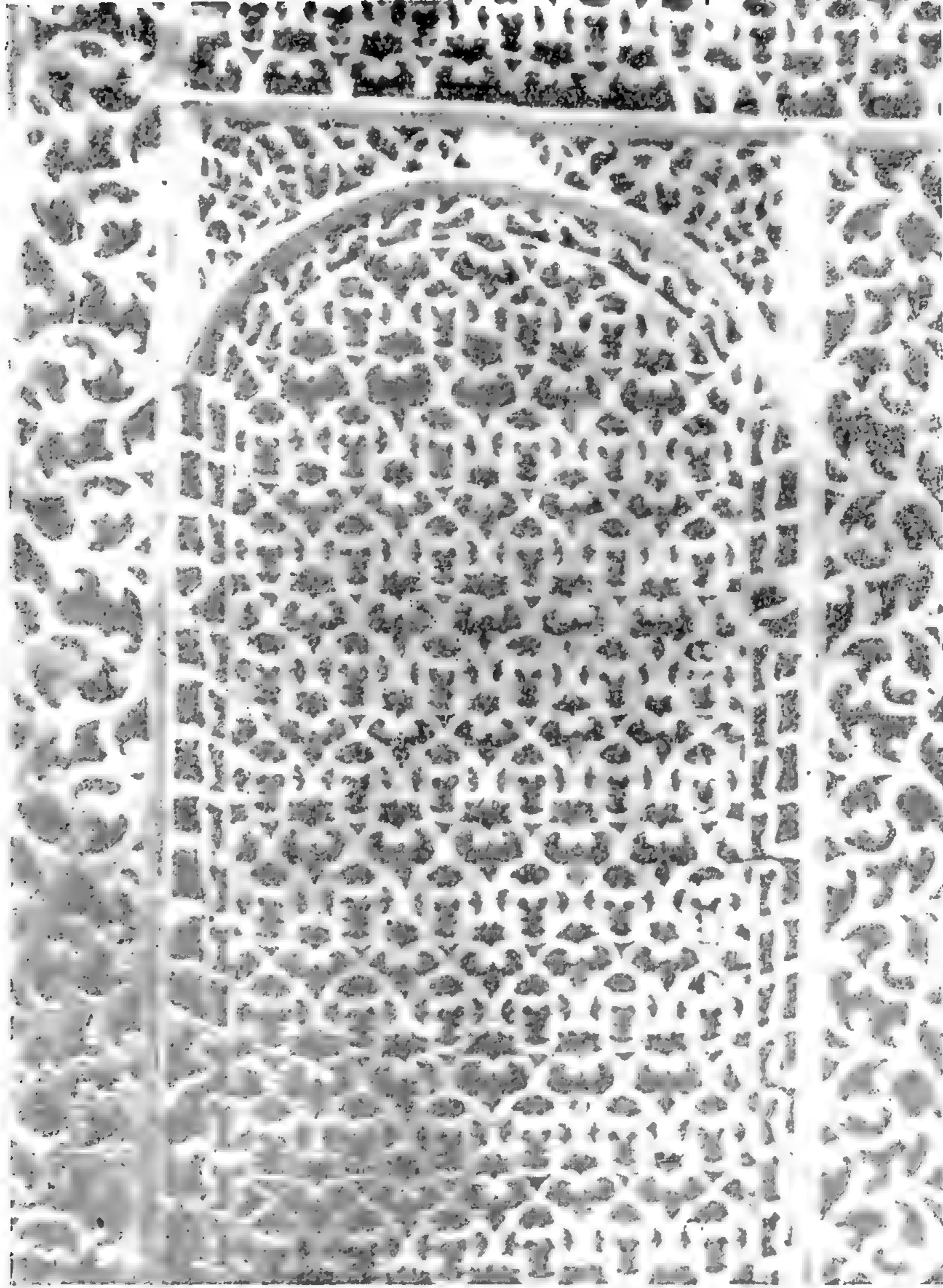
العمود الثاني داخل عمود مدب
بوجه (١٩)



لوحة (٢٠)
لفظة الجلالة تزين العقد الثلاثي في
جدار المحراب



لوحة (٢١)
قمرات القبة من الداخل



لوحة (٢٢)

تفاصيل من المقصورة النحاسية



لوحة (٢٣)
مقبرة الخريج



لوحة (٢٥)

شاهد قبر أبي الذهب

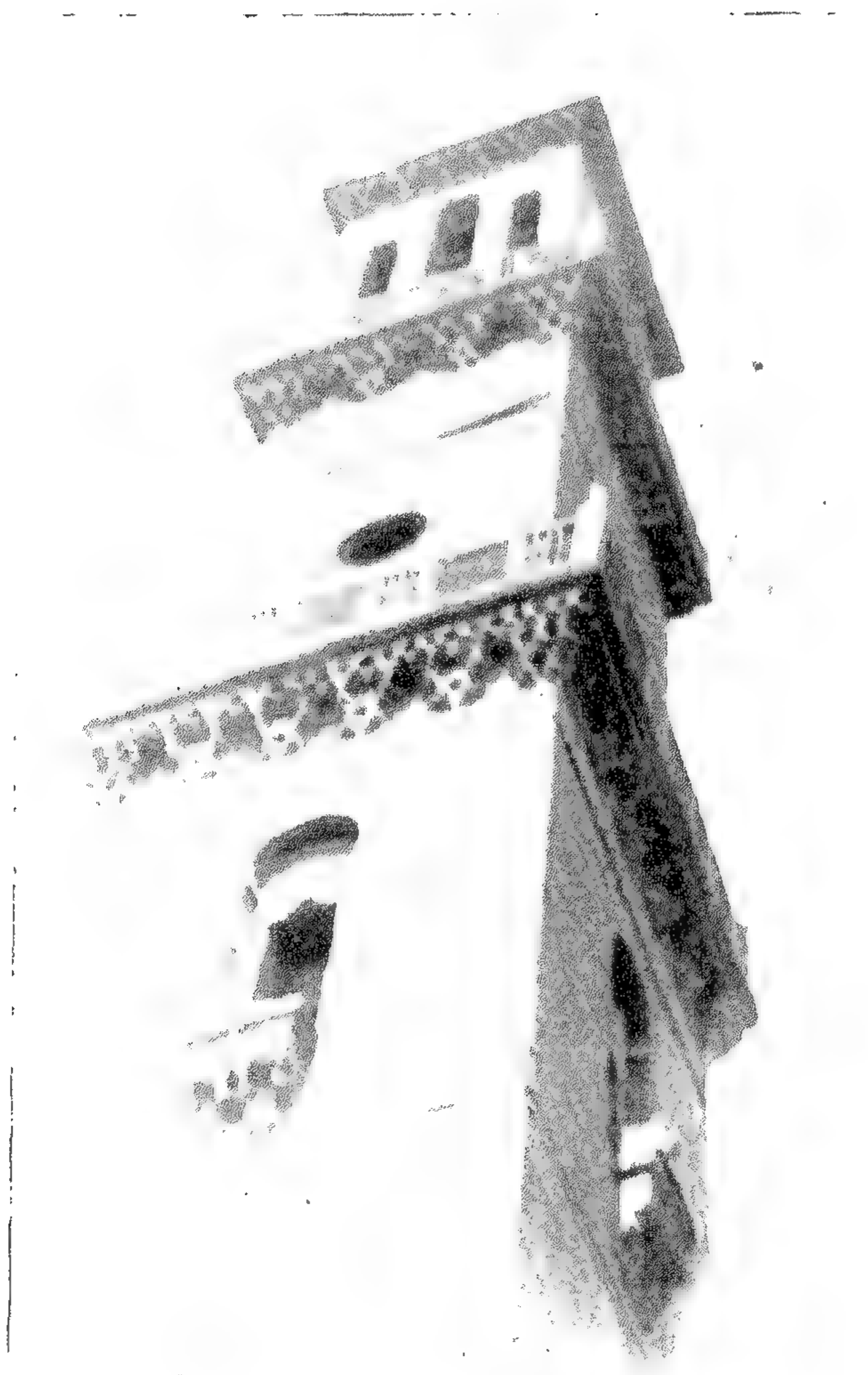


لوحة (٢٥)

شاهد قبر « زليخة » أخت أبي الذهب



لوحة (٢٦)
مئذنة الجامع



لوحة (٢٧)
تفاصيل مقرنصات المئذنة

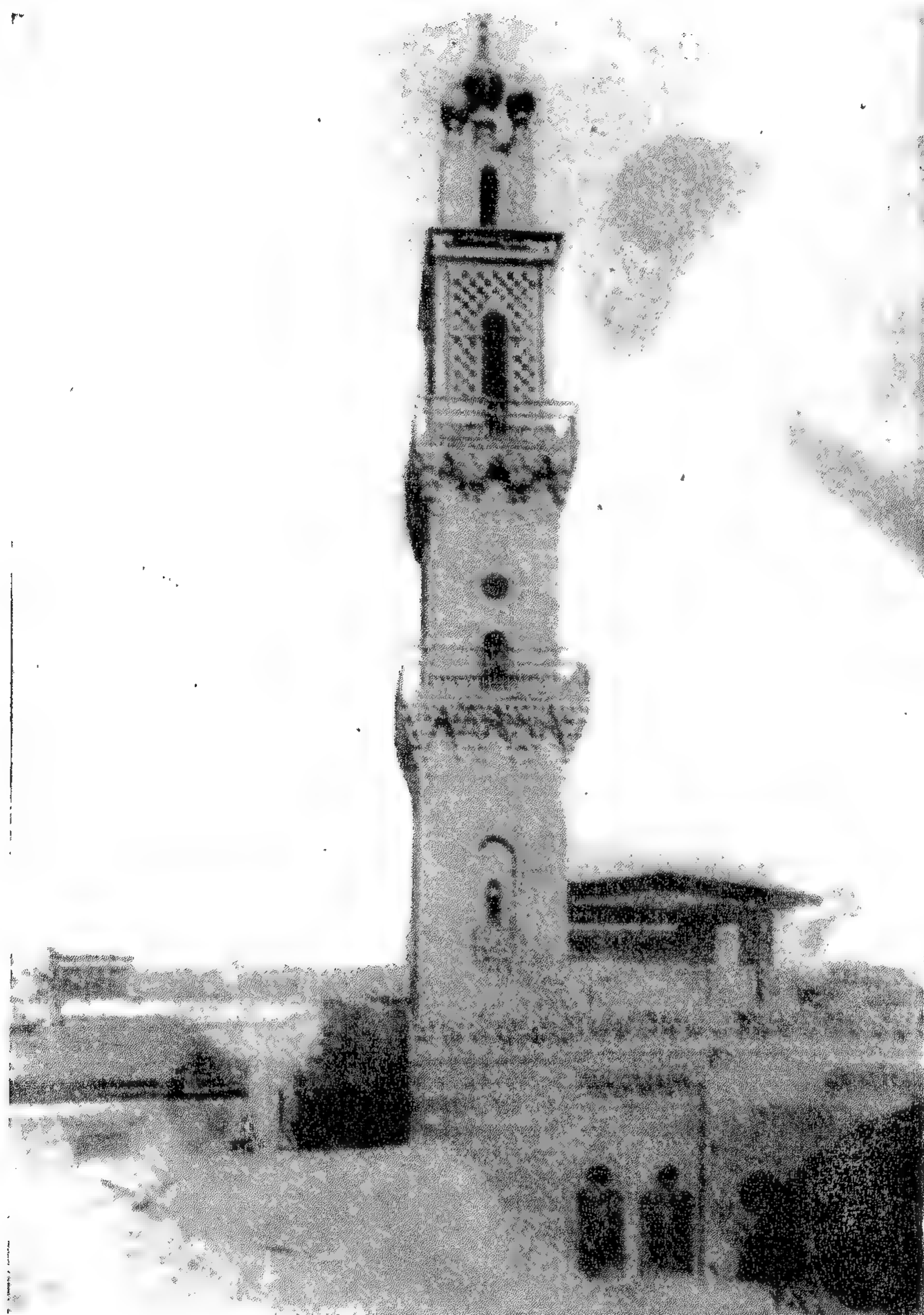


لوحة (٢٨)
تفاصيل الطابقين الثاني والثالث



لوحة (٢٩)

(عن بريس دافن)



لوحة (٣٠)

مئذنة مسجد القوري

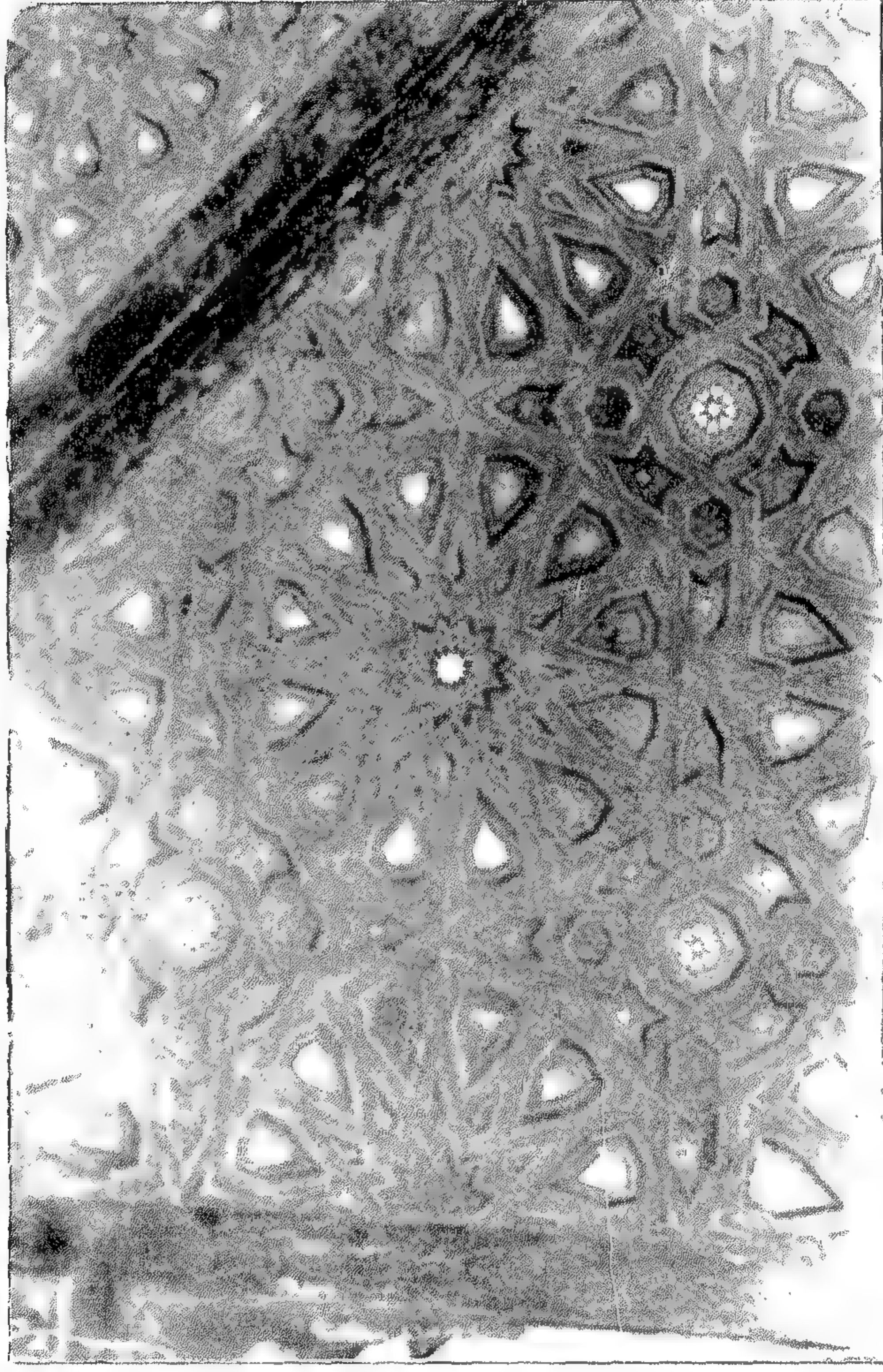


لوحة (٢١)

المنبر



لوحة (٣٢)
زخارف باب المنبر

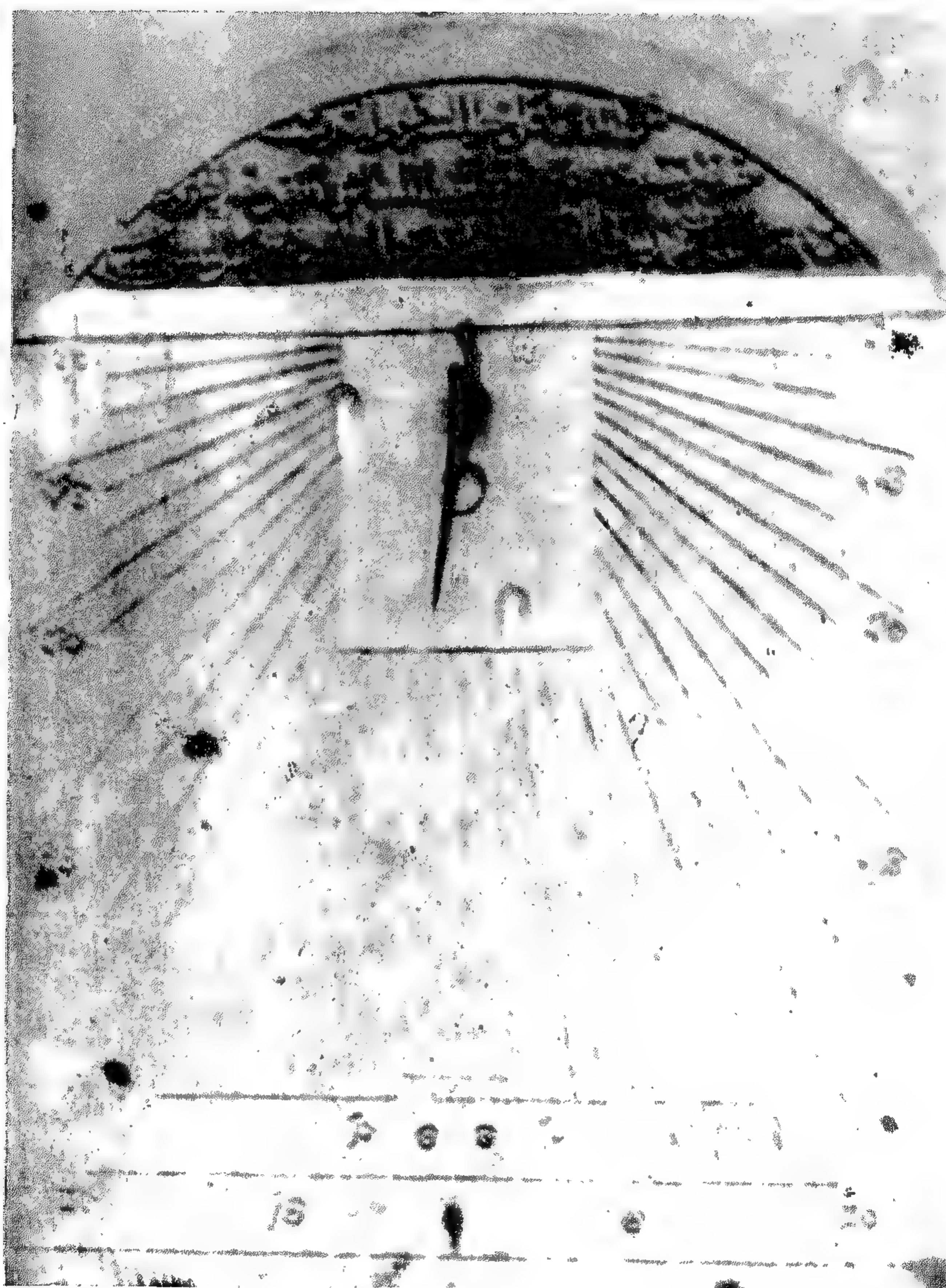


لوحة (٣٣)
تفصيل من زخارف المنبر



لوحة (٣٤)

الزولة المحفوظة
بمتحف الفن الاسلامي



لوحة (٣٥)

المزولة الموجودة على سطح الجامع

والرخام بألوانه المختلفة نوع من الأحجار، أما التخصيص الذي أشساز إليه ابن فضل الله العمري فهو يدخل في إطار الرخام بمعناه العام الذي تعارف عليه الناس سواء كان أبيض أو بلون آخر . بدليل أنه هو نفسه عند الحديث عن تجديدات الوليد في الكعبة ينقل عن الأزرقى أن « الوليد بن عبد الملك عمل الرخام الأبيض والأخضر والأحمر في جوفها فوزر به جدرانها ، وفرشها بالرخام ، فجميع ما في الكعبة من الرخام هو من عمل الوليد وهو أول من فرشها بالرخام وأزر جدرانها » (٤) .

وقد استخدم الرخام في العمارة الإسلامية بصفة عامة في فرش الأرضيات وتكسية الجدران وقد انتشر استخدامه في فرش أرضيات المنشآت الدينية على وجه الخصوص .

وقد فرش أرضية المسجد لأول مرة في عهد الرسول بالحصباء وذلك أن السماء قد أمطرت ذات ليلة فأصبحت الأرض مبتلة فجعل الرجل يأتي بالحصباء في ثوبه فيبسطها تحته ليصل عليها . وقال رسول الله صلى الله عليه وسلم : ما أحسن هذا البساط . وأمر أن يحصب جميع المسجد أي يفرش بالحصباء (٥) . وقد اتبع الولاة في الأقاليم هذه الطريقة فنجد جامع عمرو بالفسطاط قد فرش بالحصباء . ثم استخدم الحصار بعد ذلك (٦) .

وقياسا على تفضيل الأحسن تطورت أساليب فرش أرضية المسجد حتى صارت تبلط بالحجر وتفرش بالرخام وتفرش كذلك بالسجاجيد .

ويذكر ابن فضل الله العمري نقلا عن الأزرقى عن إصلاحات الوليد بن عبد الملك للكعبة أنه «عمل الرخام الأبيض والأخضر والأحمر في جوفها فوزر به جدرانها وفرشها بالرخام فجميع ما في الكعبة من الرخام هو من عمل الوليد وهو أول من فرشها بالرخام وأزر جدرانها (٧) ثم يستطرد قائلا «ثم تقلع غالب ذلك وغالب ترخيمها وما فيها الآن من آثار المظفر يوسف عمر بن رسول صاحب اليمن واسمه في الرخام داخل الكعبة حيث يصلى المصلى بين العمودين تجاه وجهه في الجدار المتصل بالركن اليماني »

وهذا الأمر يشير إلى اهتمام الحكام المسلمين بفرش الكعبة بالرخام حتى أنهم كانوا يفاخرون بذلك بتسجيل أسمائهم على هذه الأعمال .

كذلك استخدم الرخام في جامع دمشق بألوانه المختلفة ، وقد جدد الظاهر بيبرس وما تشعث منه (٨) وهو أمر يشير أيضا إلى اهتمام الحكام المسلمين بأعمال الرخام في المنشآت الدينية

وقد انتشر استعمال الرخام في عمائر الممالك سواء الدينية أو المدنية حتى أن المقرئى يشير إلى « تنافس عظماء دولة الناصر بن محمد بن قلاوون من الوزراء والكتاب في المساكن التي أنشئت عندو جسر الأفرم » وبنوا وتأنقوا وتفننوا في بديع الزخرفة وبالغوا في تحسين الرخام » وكان يستخدم في تكسية الجدران وفرش الأرضيات داخل المنشأة ولم يستخدم في تكسية الواجهات (١٠) إلا في مداخل العمائر خاصة الدينية منها .

(٤) ابن فضل الله العمري : مسالك الأبصار ج ١ ص ٩٩

(٥) إبراهيم السقا : المنهل العذب لكل وارد في بيان فضل عمارة المساجد . ص ١٨ - ١٩

(٦) المقرئى : الخطط ج ٢ ص ٢٤٧

(٧) ابن فضل الله العمري : ج ١ ص ٩٩

(٨) ابن فضل الله العمري : ج ١ ص ١٨٥

(٩) الخطط : ج ٢ ص ٣٤٥

(١٠) توفيق عبد الجواد : تاريخ العمارة والفنون ج ٣ ص ٣١

وقد استعمل الرخام كأعمدة رابطة فى سمك البنية . وهى طريقة الفنسا رؤيتها فى أبواب القاهرة وأسوارها وأسوار صلاح الدين وفى قلعة الصالح نجم الدين بالروضة وفى جامع الظاهر ببيبرس وفى قلعتى قايتباى بالاسكندرية ورشيد (١١) .

كما استعمل الرخام فى صناعة دكة المبلغ . وهى محمولة على ثمانية عمد رخامية . والدك الرخامية شاعت فى هذا العصر ولعل أول ظهورها فى مسجد ألماس الحاجب ثم وجدت بعد ذلك فى مساجد آق سنقر والسلطان حسن والماردانى وبرقوق والمؤيد شيخ وعبد الغنى الفخرى (١٢) . وأقدم ما عرف من المنابر الرخامية منبر مسجد الخطير المنشأ سنة ٧٣٧هـ / ١٣٣٧م وبقايا محفوظة بدار الآثار العربية (١٣) .

هذا وقد استعمل الرخام الأسود وكان له بريق كالمرآة وقد وجد فى قبة الامام الشافعى وفى المدرسة القاصدية ومدرسة السلطان حسن وقبة سيدى عقبة . كما عاين ابن جبير الرحالة قطعة منه فى مدخل المشهد الحسينى ووصفها بأنها كالمرآة الهندية الحديثة الصقل ولعل هذا هو الغرض المقصود منها (١٤) .

كذلك استعمل الرخام فى الأرضيات الرخامية على هيئة محاريب بمدرسة وخانقاه ببيبرس الجاشنكير وكلاهما مقتبس من فكرة الحصر الفاطمية ذات المحاريب التى انتشرت فيما بعد فى المساجد (١٥) .

وقد استعمل الرخام فى التلبيس بالمنارات، وقد استعمل ذلك فى منارة مدرسة وخانقاه الظاهر برقوق والتى امتازت بتلبيس الرخام فى بدن دورتها الثانية وهو أقدم النماذج لتلبيس الرخام فى بدن المنارات بمصر (١٦) .

وكان لندرة الرخام أثرها فى تعدد طرق الصناعة التى استخدمها المرممون فمنها التكسية بأشرطة من الرخام الأبيض والأسود المتبادلة، وفى هذه الحالة تكون التكسية الرخامية لاعلاقة لها بالوظيفة الانشائية للجدار . وتلصق على وجه الجدران بمونة من اللحم السميكة المركبة من الجبس وهو نوع خشن غير نقي من المصيص المحروق والمطحون سريع الشك عظيم القوة (١٧) . واستعملت طريقة أخرى هى التلبيس وذلك فى الأشرطة الرخامية المختلفة الألوان والأشكال الهندسية، وتستخدم عادة فى الأشكال الهندسية المكونة زخارفها من خطوط متوازية ومتقاطعة، تحصر بينها أشكال مختلفة . هذا عدا التعشيق الذى يستخدم للزخرفة ولا تكون هناك علاقة بين تلك التعشقات التى تشبه الصنيج وبين الوظيفة الانشائية للجدار . ومن هذه الطرق طريقة الحز والتنزيل وهى خاصة بتطعيم الرخام الأبيض عادة بقطع أخرى ملونة من الرخام أو بمعجون أحمر وأسود، فيقوم المرمم برسم الشكل المطلوب على لوح الرخام ثم يستعمل الازميل وغيره من آلات الحفر فى ازالة طبقة ليست عميقة ثم ينزل بقية القطع ذات الشكل المطلوب على وسادة من الجبس السريع الشك أو الحمر (١٨) . وتناسب هذه الطريقة ألواح الرخام الرقيقة .

(١١) حسن عبد الوهاب : تاريخ المساجد ص ٩٩

(١٢) حسن عبد الوهاب : تاريخ المساجد ص ١٣٨

(١٣) حسن عبد الوهاب : تاريخ المساجد ص ١٥٥

(١٤) حسن عبد الوهاب : تاريخ المساجد ص ١٥٨

(١٥) حسن عبد الوهاب : تاريخ المساجد ص ١٩٦

(١٦) حسن عبد الوهاب : تاريخ المساجد ص ١٩٤

(١٧) دولي : المميزات البنائية ص ٧

(١٨) عبد اللطيف ابراهيم : وثائق الغورى ص ١٨

كذلك استخدم المرخم طريقة التجميع وهى تجميع قطع الرخام الصغيرة فى أشكال هندسية دقيقة جميلة وبطريقة محسوبة تستخدم كالفسيقساء ويطلق عليها « الرخام الخردة » .

وقد اتخذت الأشكال الزخرفية أسماء صنعة ، فالمنطقة المستطيلة يطلق عليها « مرتبة » والمناطق المستديرة يطلق عليها « مدورات » وهكذا . أما طريقة تجميع القطع الرخام الخردة فى أشكال هندسية دقيقة فيطلق عليها « رخام ضرب خيط » (راجع الأشكال) .

كذلك وقد أتاحت الأحجام الكبيرة للقطع الرخامية عمل فساقى أو صحنون صغيرة « قطعة واحدة » . فقد ذكر المقرئى « أن الأمن كان له بستان كبير يتفرج فيه به جرن كبير من رخام وهو قطعة واحدة وينحدر فيه الماء فيبقى كالبركة من كبره وكان يجد فى نفسه برؤيته زيادة على أهل النعم ويباهى به أهل عصره » (١٩) .

كذلك وجد مثل هذا الجرن فى الفساقى الصغيرة التى كانت بقاعات بعض المنشآت الدينية كمدرسة السلطان حسن (٢٠) مدرسة السلطان برقوق (٢١) .

وقد كان استخدام الرخام فى الفساقى شائعاً للملاءمته لتلك المواضع التى يستعمل فيها الماء فهو التنظيم قوى التحمل جميل المنظر .

وأما ندرة الرخام بأشكاله وألوانه وأنواعه المختلفة فى مصر ومع الحاجة إليه فى فرش الأرضيات وتكسيه الجدران وعمل الفساقى لتظهر العمائر بمظهر الفخامة التى يضيفها الرخام ولميزات استخدامه ، كان ما حدث من إعادة استخدام هذه الألواح وطرق الحصول عليها من البلاد المختلفة والعمائر المختلفة بطريقة أو بأخرى لتحقيق هذه الرغبة .

وكان أن انتشرت طريقة إعادة استخدام الرخام بعد أن يقلع من موضع ليعاد استخدامه فى موضع آخر

وقد حدث مثل ذلك فى العصر الفاطمى فى شعبان سنة أربع وأربعين وأربعمائة يذكر المقرئى أنه « زيد فى الخزانة مجلس من دار الضرب وطريق المستحم وزخرف هذا المجلس وحسن وجعل فيه محراب ورخم بالرخام الذى قلع من المحراب الكبير حين نصب عبد الله بن محمد بن عبد ربه منطقة الفضة فى صدر المحراب الكبير » (٢٢) .

وعندما تحدث عن جامع عمرو ذكر المقرئى أيضاً أنه « خرب بظاهر مصر والقاهرة عدة مساجد وأخذ عمدتها ليدعم بها صحن الجامع وقلع من رخام الجامع الذى كان تحت الحصر كثير من الألواح الطوال ورص الجميع عند باب الجامع المعروف بباب الشراريين . فنقل ما هناك الى حيث شاء وكان فيما نقل من ألواح ما طوله أربعة أذرع فى عرض ذراع وسدس وذهب بجميع ذلك فلم يزل مستمر أيام الملك المعز عز الدين أيبك التركمانى أول ملك من المماليك وجدد بياض الجامع وأزال شعبته وجلى عمدته وأصلح رخامه حتى صار جميعه مفروشا بالرخام وليس فى سائر أرضه بغير رخام حتى تحت الحصر » (٢٣) .

(١٩) المقرئى : خطط ج ٢ ص ١٨٢

(٢٠) وثيقة ٨٨١ أوقاف

(٢١) وثيقة برقوق ٨/٥١ محكمة .

(٢٢) المقرئى : خطط ج ٢ ص ٢٥١

(٢٣) المقرئى : خطط ج ٢ ص ٢٥١ ، ٢٥٢ ، ٢٥٣

ويذكر المقرئى أن السلطان بيبرس عندما أراد بناء جامع « كتب باحضار عمد الرخام من سائر البلاد » • (٢٣)

كذلك نقل الناصر محمد الى مدرسته بالنحاسين باب رخامى من أعجب ما عملته أيدي بني آدم نقل من احدى كنائس مدينة عكا بعد فتحها على يد الأشراف خليل بالاضافة الى كميات أخرى من الاخشاب والرخام وقد رسم « بأن يعمل من ذلك الخشب مقصورة فى الجامع الظاهري بالميدان من الحسينية والرخام يعمل بالمحراب فاستعمل كذلك » (٢٥) •

كذلك يذكر المقرئى عند حديثه عن جامع المناس أن هذا الجامع به « رخام كثير نقله من جزائر البحر وبلاد الشام والروم » (٢٦) •

ويذكر أنه عند بناء جامع المسارداني « حمل اليه من الاخشاب والرخام وغيره من جهة السلطنة وأخذ ما كان فى جامع راشدة من العمدة فعملت فيه وجاء من أحسن الجوامع » (٢٧) •

كما نقل الامير صرغتمش الرخام الذى كان موجودا فى دار علم الدين بن زنبور المعروفة بالسبع قاعات عندما صادره ، وقد وضع هذا الرخام بمدرسته التى بدىء فى عمارتها فى شهر رمضان سنة ٧٥٦ هـ / ١٣٥٥ م وتم الفراغ منها فى جمادى الاولى من سنة ٧٥٧ هـ / ١٣٥٦ م (٢٨)

كما يذكر المؤرخون أن السلطان برسباي عند بناء مدرسته أخذ رخام وزرتها من قصر بيسرى بين القصرين (٢٩) •

وقد كان السلطان الغورى من أكثر سلاطين المماليك الذين قاموا بنقل الرخام من الابنية السابقة واستخدموها فى منشآته واصلاحات المعمارية المختلفة • وقد اختلفت وسائل حصوله على الرخام بين الاغتصاب والشراء • فيذكر ابن اياس أنه فى سنة ٩١١ هـ اهتم السلطان باصلاح بناء الدهيشة وسد البحرة الى كانت بها وفرش أرضها بالرخام وصارت مدهشة للناظرين ولكن حصل منه الضرر الشامل وذلك أنه رسم بفك رخام قاعات كاتب السر أبو بكر مزهر ونقله الى الدهيشة (٣٠) • ويذكر أيضا أنه فى ربيع الآخر سنة ٩١٠ هـ اهتم السلطان بعمارة قاعة البيسرية وقاعة العوامية وغير ذلك من الاماكن التى بالقلعة وزخرفها بالرخام الذى أمر شهاب الدين أحمد ناظر الجيش أن يفكه من قاعة والده التى سماها نصف الدنيا وكان فيها الرخام المشتمل الذى لا يوجد ، وكان ناظر الخاص يوسف قد أفنى عمره على بناء هذه القاعة • وقد فك رخام نصف الدنيا ونقله الى قاعة البيسرية وقاعة الأعمدة (٣١) •

(٢٤) المقرئى : خطط ج ٢ ص ٣٠٠

(٢٤) المقرئى : خطط ج ٢ ص ٣٠٠ ، ٣٨٢

(٢٥) المقرئى : خطط ج ٢ ص ٣٠٧

(٢٧) المقرئى : خطط ج ٢ ص ٣٠٨

(٢٨) دكتورة أمال العمري: دراسة الزخارف على لوح من الرخام عثر عليه فى مدرسة صرغتمش • مجلة كلية الآثار

العدد الاول ١٧ يناير سنة ١٩٧٦ ص ١٤٣ - ١٧٦

(٢٩) المقرئى : السلوك ج ٤ ص ٤١٦ ، الصيرفى • النفوس ج ٣ ص ٢٣١

(٣٠) ابن اياس : بدائع الزهور ج ٤ ص ٨٠

(٣١) ابن اياس : بدائع الزهور ج ٤ ص ٦٨

كذلك قام قام السلطان الغوري سنة ٩١٤ هـ بفك رخام قاعات الأتابكي أذربك التي أنشأها بالأزبكية ونقل ذلك الى الأماكن التي أنشأها بالميدان (٣٢) .

وقد ورد باحدى وثائق السلطان الغوري ما يشير الى شرائه للرخام الذي كان بقاعة الطيندى (٣٣) .

وجدت هذه الوثيقة ضمن الوثائق الجديدة بالأوقاف خاصة بأوقاف السلطان قانصوه الغوري وتحمل رقم ٥٢٦ وتتعلق بملكية السلطان الغوري للرخام الموجود بالقاعة الطيندية الواقعة داخل درب الطيندى بالقرب من سويقة صاحب وقد تم شراء رخام هذه القاعة على مرحلتين .

المرحلة الأولى تم فيها شراء ثلاثة أرباع رخام القاعة من الناصرى محمد نجل المرحوم السيفى أذربك العساكر بمصر بتاريخ ٣٠ محرم سنة ٩٠٩ هـ وهذا هو مضمون الوثيقة التي بين أيدينا .

أما المرحلة الثانية فقد تم فيها شراء الربع الباقي من رخام القاعة من الصدر الأجل أبى الخير محمد ابن المرحوم محمد الجمالى بن عبد الله الشهير بأبيريادار . والذي سبق أن آلت اليه ملكية هذه الحصنة باستبدالها من السيفى أذربك الأتابكى بتاريخ الخامس والعشرين من ذى القعدة سنة ٩٠٨ هـ . وقد سطر هذا المضمون بهامش الوثيقة ولم يذكر تاريخ هذا التسطير .

وتفصيل ذلك على الوجه التالى :

تتضمن الوثيقة أن السلطان الملك الاشرف أبو النصر قانصوه الغورى وكل الجنب العالى الزينى مخلص بن عبد الله البجاسى الأشرفى الساقى بالخدمة الشريفة فى أن يشتري له من الجنب السيفى شاد بك ابن عبد الله السيفى أذربك الأتابكى بصفته الوكيل الشرعى عن الجنب العالى الناصرى محمد نجل المرحوم السيفى أذربك أتابك العساكر المنصورة بالديار المصرية جميع الحصنة التى مبلغها النصف والربع ثمانية عشر سهما من أصل أربعة وعشرين سهما شائعة فى جميع الرخام الموجود بالقاعة المعروفة بالطيندية التى بداخل درب الطيندى بالقرب من سويقة صاحب وذلك بشمن مقداره أربعمائة وخمسون بارا ذهباً قبضها وتسلمها السيفى شاد بك وكيل البائع من يد الزينى مخلص وكيل السلطان الغورى المشتري بحضور شاهدى البيع .

وبموجب ذلك تسلم وكيل السلطان الرخام المذكور ووضع يده عليه وتسلمه التسليم الفعلى

(٣٢) ابن اياس: بدائع الزهور ج ٤ ص ١٣٧ - ١٣٨ وأتابك العساكر أذربك الظاهرى باش العسكر المصرى خرج متوجها الى ابن عثمان . ثم أكره السلطان بالذهاب الى مكة سنة ٨٩٧ هـ . ثم نفى الى مكة المشرفة معزولا بعد أن قام عليه ممالك السلطان سنة ٩٠١ هـ . ثم أعيد الى مصر أمير كبير سنة ٩٠٣ هـ . وقد توفى فى شهر ذى القعدة سنة ٩٠٤ هـ .

دفاكية الخلان قسم ١ ص ٩٤ ، ١٥١ ، ١٦٧ ، ٢١٩

انظر : ابن اياس ج ٣ ص ١٧٠

(٣٣) راجع الملحق : ص ١٣

وقد تم ذلك البيع على يد القاضى أبى البقاصالح بن أبى محمد طه الاطفيحي الشافعى خليفة الحكم العزيز بالديار المصرية . وقد شهد بوكالة شادبك عن الناصرى محمد بن السيفى أزبك فى اتمام البيع كل من الحاج ناصر الدين محمد بن الحاج زين الدين ابن الحاج مسلم نقيب لسانة الفقرا بخدمة سيدى محمد الشربينى ، نور الدين على بن محمد بن محمد المعروف بالعزى .

كما شهد كل من المعلم عبد القادر بن أحمد المرخم عرف بالبساطى والمعلم يوسف بن ابراهيم ابن يوسف المرخم أيضا عرف بأبن أمين والمعلم محمد بن أحمد بن يحيى المرخم عرف باسكندر بمعرفة جميع الحصة المبيعة وجريانها فى ملك الناصرى محمد وقت صدور البيع .

أما بالنسبة للثمن المقدر للرخام فقد شهد هؤلاء المعلمين الثلاثة بمآلهم من خبرة بالرخام بأن هذا الثمن لاهيف فيه ولا شطط ولا غبن ولا فرط وأن فى بيعها بذلك الثمن حظا ومصلحة لمالكها الناصرى محمد .

وبعد أن تأكد القاضى الاطفيحي من صحة وكالة الزينى مخلص عن السلطان الغورى فى الشراء حكم بصحة البيع وذلك بتاريخ الثلاثين من شهر المحرم افتتاح سنة تسع وتسعمائة .

وقد وقع فى نهاية الوثيقة كل من موسى بن عبد العظيم المالكى ، وعبد الكريم بن على المجولى الشافعى .

وبمقتضى ذلك أصبحت الحصة التى قدرها ثلاثة أرباع رخام القاعة الطنبندية ملكا للسلطان الاشرف قانصوه الغورى . وبذلك تنتهى المرحلة الأولى فى عملية شراء جميع رخام هذه القاعة .

أما المرحلة الثانية وهى التى تم فيها شراء الربع الباقى من رخام القاعة والتى قلنا أنه ورد فى هامش الوثيقة فنفضله على الوجه التالى :-

الزينى مخلص بن عبد الله البجاس الساقى بالخدمة الشريفة بصفته وكيلًا عن السلطان قانصوه الغورى اشترى من الصدر الأجل أبى الخير محمد بن المرحوم تاج الدين محمد بن الجمالى عبد الله الشهير بالبريدان الحصة التى مبلغها الربع من رخام القاعة المذكورة حيث أن هذه الحصة تحت يده وفى ملكه بمقتضى كتاب استبدال مؤرخ بالخامس والعشرين من شهر ذى القعدة سنة ٩٠٨ وذلك الشراء مقابل مبلغ ١٥٠ مائة وخمسون بارا ذهبًا . وقد طلب البائع المذكور من المشتري أن يدفع هذا الثمن الى الجنداب السيفى شادبك ليلزمه الجهة وقف المرحوم السيفى أزبك .

حيث أن البائع المذكور فى ذمته مال لجهة وقف السيفى أزبك عند قيامه باستبدال حصة الربع من رخام القاعة .

وقد تسلم الزينى مخلص وكيل السلطان الغورى هذه الحصة تسلمًا فعليًا وبذلك كمل للسلطان ملك جميع الرخام بالقاعة الطنبندية . ولم يبق لأحد غيره حصة أو نصيب . كما أقر السيفى شادبك أنه قبض الثمن المذكور وأصبح تحت يده لجهة وقف مقدمة المرحوم السيفى أزبك وبذلك برئت ذمة البائع أبى الخير المذكور من المال الذى فى ذمته لوقف المرحوم أزبك . وقد وقع تحت هذه السطور كل من : موسى بن عبد العظيم المالكى ، وعبد الكريم بن على المجولى الشافعى . وبانتهاء سطور الوثيقة وسطوا هامشها أصبح جميع رخام القاعة الطنبندية ملكا للسلطان الغورى .

· إلا أننا نلاحظ عدم ذكر تاريخ كتابة هذا السطور بهامش الوثيقة . فبينما اشتمل مضمون الوثيقة على أن شراء الغورى لثلاثة أرباع رخام القاعة قد تم بتاريخ الثلاثين من المحرم سنة ٩٠٩ هـ، فإننا لا نرى تاريخا للسطور الموجودة بهامش الوثيقة وإنما ورد بها فقط تاريخ الاستبدال الذي آلت بمقتضاه حصّة الربع من رخام القاعة إلى ملكية أبى الخير فى الخامس والعشرين من ذى العقدة سنة ٩٠٨ هـ .

· ويفهم من سطور هامش الوثيقة أن قيمة هذا الاستبدال لم تدفع وإنما ظلت فى ذمة أبى الخير لجهة وقف المرحوم السيفى أزبك . إلى أن قام أبى الخير ببيع هذه الحصّة إلى السلطان الغورى وطلب من وكيل السلطان أن يدفع مبلغ الشراء لجهة وقف المرحوم السيفى أزبك ، وقد أقر السيفى شادبك معتوق السيفى أزبك أنه تسلم الثمن فعلا وضمه لجهة وقف معتقة المرحوم السيفى أزبك وبذلك برئت ذمة أبى الخير من مال البديل المذكور .

· وثمة ملاحظة أخرى جديرة بالذكر وهى أن الوثيقة لم تتعرض لوصف القاعة الطنبدية وإنما ورد بها وصف للرخام الموجود بها فوصفته بأنه يشتمل على مدورات وأقطاب صوان سماعى وزرورى وغرابى وعلى رخام أبيض صعيدى وبلدى ورخام أسود سويسى .

· وهذه الحوادث التاريخية والوثائق الباقية تؤكد ما نذهب إليه من أن ندرة الرخام فى مصر والرغبة فى إنشاء عمائر تظهر بمظهر الفخامة والجمال باستخدام الرخام فيها ، كانت وراء إعادة استخدام الرخام والحصول عليه بأى طريقة ممكنة . كما أنها وراء اتخاذ أعمال الرخام فى العمائر المملوكية بصفة خاصة . والتي انتشرت فيها استخدام الرخام بوسائل وطرق مختلفة للاستفادة بما يحصل عليه من رخام .

· وقد تأثرت زخارف الرخام فى آثار تركيا العثمانية بزخارف الرخام المملوكى . (٣٤) .

· وأمام كثرة أعمال الرخام بمنشآت العصر المملوكى ورغبة فى المحافظة عليها نجد بعض الواقفين لهذه المنشآت يعينون مرشحين يتولون هذه الأعمال بالإصلاح والترميم إذا حدث لها حادث أو تعرضت لفساد . فقد عين جمال الدين الأستاذار مثلاً «رجلا نصوحا عارفا بصناعة الترخيم والتنعيم قادرا على الصناعة لعمارة ماله يفسد ويقطع من الرخام وإصلاح ما يحصل من الخلل فى الفسقية والخانقاه وأن يتفقد الأماكن الموقوفة كل قليل ويصلح من ذلك ما يحتاج إلى الإصلاح ويصرف له على ذلك فى كل شهر من شهور الأهلة من الفلوس المذكورة ستون درهما » (٣٥) .

· كذلك قرر السلطان الغورى نفسه مبلغ « أربع مائة درهم تصرف لرجلين مرشحين يقرران فى وظيفة الترخيم بهذا الوقف على أن يتفقوا فى كل حين ما بالمدرسة والقبة من الرخام بالأرض والوزرة مما كان منها ناقصا أو قد سقط أوقارب السقوط إصلاحه وإعادة إلى محله أولا فأول باتقان واحكام ودعوى بحيث يصير على صورته التى وضع عاينها أولا » (٣٦) وهذا النص يؤكد مدى الحرص على أن تبقى أعمال الرخام كما عملت أصلا بواسطة هؤلاء المرشحين .

Micheal Meinecke :

Mamlukische Marmordelkorationen in der osmanischen Türkei
Mitteilungen des deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo, Band 27,
2, 1971 S.S 207 - 220.

(٣٤) راجع

(٣٥) وثيقة جمال الدين الأستاذار ١٦/١٠٧ محكمة .

(٣٦) وثائق الغورى ٨٨٣ سطر ١٦٠٨ دراسة عبد اللطيف إبراهيم على .

وقد وجدت بعض التوقيعات للمرخين على بعض العمائر مما يشير الى المرتبة التي وصل اليها هؤلاء الصناع لاشتهار صناعتهم ومن أمثال هؤلاء محمد بن أحمد ، أحمد زعلش الشامي المذان نقش اسميهما على جانبي باب قصر قوصون المنشأ حوالي سنة ١٣٣٨ م وعبد القادر النقاش الذي قام بنقش رخام مدرستين من أفخم المدارس المملوكية هما مدرسة قجماس الاسحاقى المنشأة سنة ٨٨٥ - ٨٨٦ هـ / ١٤٨٠ - ١٤٨١ م فى دائرة زخرفية بطاقيّة المحراب طردا وعكسا بما نصه « عمل عبد القادر النقاش » وسجله بشكل زخرفى فى خواصر العقود وكذلك فى خواصر عقود المزهرية وحجود النوافذ (٣٧) .

هذا وقد أورد المؤرخون أسماء لبعض المرخين نذكر منهم المعلم محمد بن أحمد بن يعقوب المرخم عرف باسكندر ، المعلم يوسف بن ابراهيم بن يوسف المرخم عرف بابن أمين ، والمعلم عبد القادر بن محمد بن أحمد المرخم عرف بالبساطى [٣٨]

ملحق

وثيقة (٣٨) شراء السلطان الغورى لجميع رخام الطنبدى من كل من الناصرى محمد نجل المرحوم السيفى أربك أتابك العساكر بمصر، الصدر الأجل أبى الخير محمد بن المرحوم محمد ابن الجمالى عبد الله الشهير بالبريدار :

بسم الله الرحمن الرحيم اللهم صلى على سيدنا محمد وآله وصحبه وسلم تسليما

١ - هذا كتاب تبائع شرعى تام معتبر محرم مرعى مضمونه أن مولانا المقام الشريف الامام الأعظم والملك .

٢ - المكرم السلطان المالك الملك الاشرف سلطان الاسلام والمسلمين قاتل الكفرة والمشركين مبيد الطغاة والمارقين .

٣ - قاصم الجبابرة والمكبرين قاطع الخوارج والمتمردين قاهر البغاة والمفسدين منصف المظلومين من الظالمين .

٤ - مظهر العدل فى العالمين ظل الله الوارف ورحمته السابغة للبادىء والعاكف وناصر دينه الذى قطعت .

٥ - الآاء بتفضيله فلا مخالف اسكندر الزمان حامى كلمة الايمان مفرق عبدة الأوثان مهلك أهل البغى .

(٣٧) حسن عبد الوهاب : توقيعات الصناع ص ٥٥٢

(٣٨) ستشر هذه الوثيقة نشرًا وثائقيا مع مجموعة أخرى من الوثائق الجديدة المتعلقة بالعمائر المدنية السكنية منها والتجارية فى العصرين المملوكى والعثمانى والتي عثر عليها بوزارة الأوقاف ، هذا وتحتوى هذه الوثيقة على ٤٨ سطرا وتحمل رقم ٥٢٦ أوقاف جديد ، ومقاسها ١٨١ سم × ٢٨٥ سم عرض .

- ٦ - والعدوان مهلك أصحاب التخوت والأسرة وانتيجان مالك رقاب الأمم ملوك العرب والعجم صاحب
- ٧ - السيف والقلم والرأية والبند والعلم حامى القبلتين حاوى المنقبتين ملك البحرين والبحرين خادم الحرمين
- ٨ - الشريفين هو أبو النصر قانصوه الغورى خلد الله تعالى ملكه وسلطانه ونصر جيوشه
- ٩ - نصرا وملكه بساط البسيطة وأولى المجد اليه اشترى له بأمره الشريف وتوكيله الشرعى حسب اشهاده على نفسه الشريفة بذلك
- ١٠ - شهوده الجنب العالى الأميرى الكريمى الزينى مخلص ابن عبد الله البجاسى الأشرفى فى الساقى بالخدمة الشريفة أعز الله تعالى جنابه
- ١١ - من الجنب العالى الكريمى السيفى شاد بك ابن عبد الله السيفى أربك الاتابكى أعزه الله تعالى التوكيل الشرعى عن الجنب العالى الأميرى
- ١٢ - الكريمى الناصرى سيدى محمد نجل المقر الاشرف المرحوم السيفى أربك أتابك العساكر المنصورة بالديار المصرية والده كان تغمده الله برحمته وأعز
- ١٣ - جناب نجله المشار اليه التوكيل الشرعى المطلق المفوض بشهادة من يذكر اسمه فيه فباعه لموكله مولانا المقام الشريف المنوه فيه
- ١٤ - باسمه الشريف أعلاه نصره الله تعالى ماهو جار فى ملك موكله الناصرى محمد المشار اليه أعلاه حالة صدور هذا التبایع وله ولاية
- ١٥ - بيعه وقبض ثمنه بالطريق الشرعى وذلك جميع الحصّة التى مبلغها النصف والربع ثمانية عشر سهما من أصل أربعة
- ١٦ - وعشرين سهما شائعا ذلك فى جميع الرخام الموجود يومئذ بالقاعة الكبرى الكائنة بالقاهرة المحروسة المعروفة
- ١٧ - بالطنبدية التى بداخل درب يعرف بدرب الطنبدى بالقرب من سويقة الصاحب المشتمل ذلك على مدورات وأقطاب
- ١٨ - صوان سماقى وزرزورى وغرابى وعلى رخام أبيض صعيدى وبلدى ورخام أسود سموى وغير ذلك المعلوم ذلك
- ١٩ - عندهما العلم الشرعى النافى للجهالة شراء صحيحا شرعيا بثمن جملته من الذهب الاشرفى والظاهرى معاملة تاريخية بالديار المصرية

حرصت الوثائق المملوكية والعثمانية على ذكر الألقاب ، وقد قام الاستاذ الدكتور حسن الباشا بدراسة هذا الموضوع فى كتابية : الألقاب ، الوظائف .
وسنعمد عليهما فى نشر الوثائق نشرًا وثائقيًا مع إشارة الى ما قد يكون هناك من ألقاب غير معروفة .

- ٢٠ - أربعمئة باراً وخمسون باراً حال ذلك جميعه مقبوض بيده الجنباب السيفى شاد بك البائع المشار اليه أعلاه القبض الشرعى بحضرة شهوده .
- ٢١ - من يد المشتري المشار اليه معترفانه من مال موكله مولانا المقام الشريف المنوم باسمه الشريف أعلاه نصره الله تعالى نصراً عزيزاً وفتح له فتحاً .
- ٢٢ - مبیننا وأذن البائع المذكور فيه للمشتري المشار اليه أعلاه فى تسلم ذلك لموكله المنوم باسمه الشريف أعلاه وخلق بينه وبين ذلك
- ٢٣ - التخلية الشرعية فاعترف بتسلم ذلك ووضع يده عليه لموكله المنوم باسمه الشريف فيه نصره الله تعالى نصراً عزيزاً وفتح له فتحاً قريباً
- ٢٤ - بمحمد وآله وتصادق المتعاقدان المشار اليهما فيه على ذلك كله التصديق الشرعى وثبت اشهادهما على أنفسهما
- ٢٥ - بذلك بيد سيدنا العبد الفقير الى الله تعالى الشيخ الامام العالم العلامة علم الدين شرف العلما أوحده الفضلا مفتى
- ٢٦ - المسلمين ولى أمير المؤمنين أبى البقاصالح ابن سيدنا العبد الفقير الى الله تعالى الشيخ الامام العلامة زين الدين
- ٢٧ - شرف العلما أوحده الفضلا مفتى المسلمين أبى محمد طه الأطفیحى الشافعى خليفة الحكم العزيز بالديار المصرية أيد الله تعالى أحكامه
- ٢٨ - وأحسن اليه ثبوتاً شرعياً بشهادة شهوده وثبت أيضاً لديه أحسن الله تعالى اليه بشهادة الفقير الى الله تعالى الحاج ناصر الدين
- ٢٩ - محمد بن الحاج زين الدين ابن الحاج مسلم نقيب السادة الفقرا بخدمة سيدي محمد الشربيني أعاد الله ومن علينا من بركاته ونور الدين على
- ٣٠ - ابن محمد بن محمد المعروف بالعزى توكيل الجنباب السيفى شاد بك البائع المشار اليه أعلاه من الجنباب العالى الناصرى محمد المشار اليه أعلاه التوكيل الشرعى
- ٣١ - المسوخ لفعل ما ينسب له بفعله عنه أعلاه وثبت أيضاً لديه بشهادة المعلم عبد القادر ابن محمد بن أحمد المرخم عرف بالبساطى
- ٣٢ - والمعلم يوسف ابن ابراهيم ابن يوسف المرخم أيضاً عرف بابن أمين والمعلم محمد ابن أحمد ابن يحيى المرخم عرف باسكندر معرفة جميع ما من الحصاة .
- ٣٣ - المبيعة أعلاه وجريان الحصاة المذكورة فى ملك الجنباب الناصرى محمد المشار اليه أعلاه وأن الثمن المعين لها أعلاه وهو أربعمئة بار .

٣٤ - وخمسون باراً قيمتها يومئذ لا حيف فيه ولا شطط ولا غبن ولا فرط وأن فى بيعها بذلك حظاً ومصلحة لـمالكها المشار اليه فيه

٣٥ - ثبوتاً صحيحاً شرعياً فى كل من ذلك واتصل به صدق الاذن الشريف فى الشراء على النص المعين أعلاه

٣٦ - الاتصال الشرعى وحكم أيد الله تعالى أحكامه وأحسن اليه بموجب ذلك حكماً صحيحاً شرعياً تاماً معتبراً

٣٧ - مرضياً مستولاً فيه مستوفياً شرائطه الشرعية مع العلم بالخلاف فى ذلك ويشهد على نفسه الكريمة وبه شهد بتاريخ اليوم المبارك

٣٨ - الثلاثين من شهر الله المحرم الحرام افتتاح شهور سنة تسع وتسعمائة وحسبنا الله ونعم الوكيل *

شهدت على مولانا المقام الشريف

الامام الأعظم السلطان المالك

الملك الأشرف المنوّه باسمه الشريف

أعلاه نصره الله تعالى نصراً عزيزاً وفتح له

فتحاً مبيناً بما نسب اليه أعلاه وعلى سيدنا الشيخ

علم الدين الحاكم الشافعى المشار اليه أعلاه أيد الله

تعالى أحكامه وأحسن اليه والمتعاقدين المشار اليهما

أعلاه أعز الله جنابهما بما نسب اليهم أعلاه الشيخ

موسى بن عبد العظيم المالكى

شهدت على مولانا المقام الشريف

الامام الأعظم السلطان المالك

الملك الأشرف المنوّه باسمه الشريف أعلاه

نصره الله تعالى نصراً عزيزاً وفتح له فتحاً

مبيناً بما نسب اليه أعلاه وعلى

سيدنا الشيخ علم الدين الحاكم الشافعى

المشار اليه أعلاه أيد الله تعالى
 أحكامه وأحسن اليه والمتعاقدين المشار
 اليهما أعلاه أعز الله جنابهما بما
 نسب اليهم أعلاه وكتب
 عبد الكريم بن علي العجولي
 الشافعي

هامش الوثيقة :

الحمد لله رب العالمين

- ١ - ثم اشترى المشتري المسمى قرينه
- ٢ - لموكله مولانا المقام الشريف الامام
- ٣ - الأعظم السلطان المالك الملك
- ٤ - الأشرف المنوه باسمه الشريف قرينه
- ٥ - نصره الله تعالى نصرا عزيزا وفتح له فتحا
- ٦ - مبينا من الصدر الأجل أبي الخير محمد
- ٧ - ابن المرحوم تاج الدين محمد بن الجمالي
- ٨ - عبد الله الشهير بالبريدار حفظه الله تعالى
- ٩ - ماهو بيد البائع المذكور فيه وتصرفه الشرعي ملكا
- ١٠ - له بدلالة مكتوب الاستبدال الشرعي المحضر
- ١١ - لشهوده المؤرخ بالخامس والعشرين من شهر
- ١٢ - ذي القعدة الحرام سنة ثمان وتسعمائة وذلك
- ١٣ - جميع الحصة التي مبلغها الربع
- ١٤ - من رخام القاعة المذكورة قرينه وما يتعلق بها
- ١٥ - المذكور ذلك قرينه المعلوم ذلك عندهما شرعا
- ١٦ - شرا شرعيا بمبلغ جملته من الذهب

- ١٧ - الأشرفي والظاهرى معاملة تاريخه بالديار المصرية
- ١٨ - مايه بار وأحد وخمسون باراً على حكم الحلول
- ١٩ - أذن البائع المذكور فيه للمشتري المشار أعلاه
- ٢٠ - فى دفع الثمن المذكور فيه للجناب العالى الأميرى
- ٢١ - الكبيرى السيفى شاد بك ابن عبد الله السيفى
- ٢٢ - أربك الأتابكى من طبقة الرفرف أعز الله جنابه
- ٢٣ - ليحفظ ذلك لجهة وقف معتقه المقر الأشرف
- ٢٤ - السيفى أربك المشار اليه فيه عنهما فى حصة أبى
- ٢٥ - الخير المذكور لجهة الوقف المذكور من مال بدل
- ٢٦ - الحصّة المذكورة فيه من الرخام المذكور فيه أدناه
- ٢٧ - شرعا وخلقى بين الحصّة المذكورة وبين المشتري
- ٢٨ - المشار اليه فيه التخلية الشرعية ليتسلمها لموكله المشار اليه
- ٢٩ - فيه وأذن له فى ذلك الاذن الشرعى فاعترف
- ٣٠ - بتسلم ذلك لموكله المنوه باسمه الشريف فيه وأنه
- ٣١ - كمل له بذلك ملك جميع الرخام المذكور فيه
- ٣٢ - ولم يبق لأحد معه بذلك حصّة ولا نصيب بوجه من
- ٣٣ - الوجوه ولا بسبب من الأسباب اعترف
- ٣٤ - الجناب السيفى شاد بك المشار اليه فى أنه قبض واستقر
- ٣٥ - تحت يده لجهة وقف معتقه المشار اليه من الذهب الأشرفى
- ٣٦ - مايه بار وخمسون باراً وأن ذلك هو القدر الذى
- ٣٧ - استبدلت به الحصّة المذكورة فيه من الرخام المذكور فيه
- ٣٨ - وأن عليه حفظ ذلك وصونه والخروج من عهده

٣٩ - على الوجه الشرعى وتعهده بذلك برئت ذمة الزينى

٤٠ - أبى الخير المذكور فيه من نظير ذلك من مال البدل المذكور فيه

٤١ - البراءة الشرعية وحسبنا الله ونعم الوكيل .

شهد عليهم بذلك
موسى بن عبد العظيم المالكى
شهد عليهم بذلك
عبد الكريم بن على العجولى الشافعى

قائمة المراجع

١ - ابن فضل الله العمري :

- مسالك الأبصار فى مسالك الأمصار
مخطوط بدار الكتب

٢ - نور الدين على الجوهري الصيرفى :

- نزهة النفوس والأبدان فى تواريخ الزمان .
مخطوط طبع منه ثلاثة أجزاء
تحقيق الدكتور حسن حبش

٣ - تقى الدين المقرئى :

- المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار
جزءان طبعة بولاق سنة ١٢٧٠هـ

- السلوك فى معرفة دول الملوك
أربعة أجزاء

الجزء الأول والثانى نشر الدكتور محمد مصطفى زيادة ، القاهرة سنة ١٩٤١ / ٣٤ م
ونشر الجزء الثالث والرابع الدكتور سعيد عبد الفتاح عاشور ، القاهرة سنة ١٩٧٠ / ١٩٧٣ م

٤ - محمد بن أحمد بن اياس :

- بدائع الزهور فى وقائع الدهور

طبعة القاهرة الجزء الأول والثانى والثالث سنة ١٣١٢هـ

طبعة استانبول الجزء الرابع والخامس سنة ١٩٣٢ م ، القاهرة سنة ١٩٦٠ م

٥ - شمس الدين محمد بن طولون :

- مفاكه الخلان فى حوادث الزمان

قسمان : القسم الأول سنة ١٩٦٢ م

القسم الثانى سنة ١٩٦٤ م

تحقيق : محمد مصطفى

٦ - حسن عبد الوهاب :

- تاريخ المساجد الأثرية

القاهرة سنة ١٩٤٦

- توقيعات الصناع على الآثار

مقالة منشورة بمجلة المعهد العلمى المصرى

٧ - الدكتور عبد اللطيف ابراهيم على :

- وثائق الغورى

رسالة دكتوراه بمكتبة جامعة القاهرة .

٨ - الدكتور آمال العمري :

- دراسة لزخارف على لوح من الرخام عثر عليه بمدرسة صرغتمش

مجلة كلية الآثار جامعة القاهرة - العدد الأول - ١٧ يناير سنة ١٩٧٦ م

٩ - ابراهيم السقا :

- المنهل العذب لكل وارد فى بيان فضل عمارة المساجد

١٠ - توفيق عبد الجواد :

- تاريخ العمارة والفنون

ثلاثة أجزاء

١١ - دلي :

- المميزات البنائية

ترجمة محمود أحمد باشا

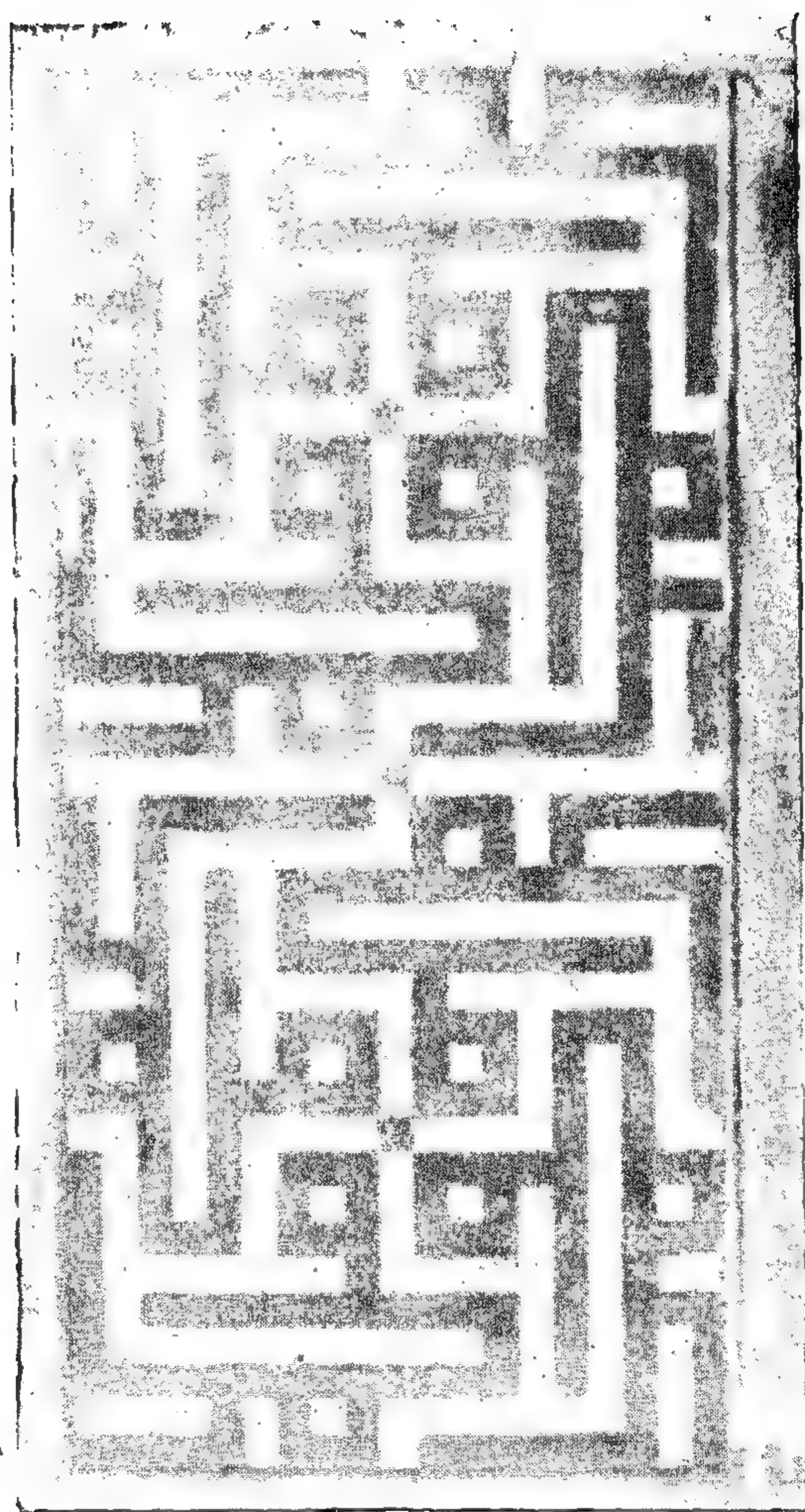
١٢ - وثيقة جمال الدين الاستادار ١٦/١٠٧ محكمة *

١٣ - وثيقة برقوق ٨/٥١ محكمة *

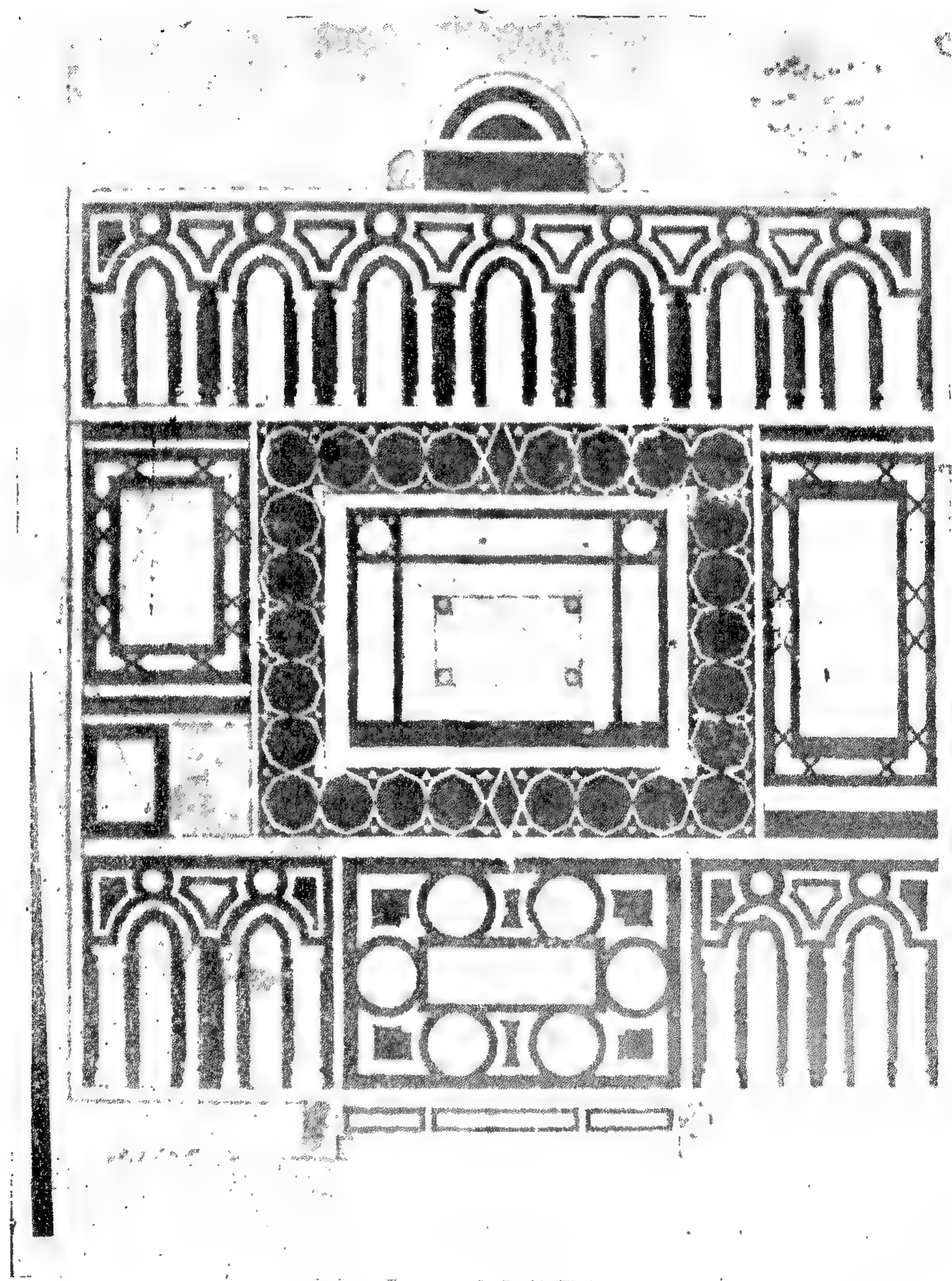
١٤ - وثيقة رقم ٥٢٦ أوقاف جديد *

— Lane pool : Art of the Saracans in Egypt, London 1886. — ١٥

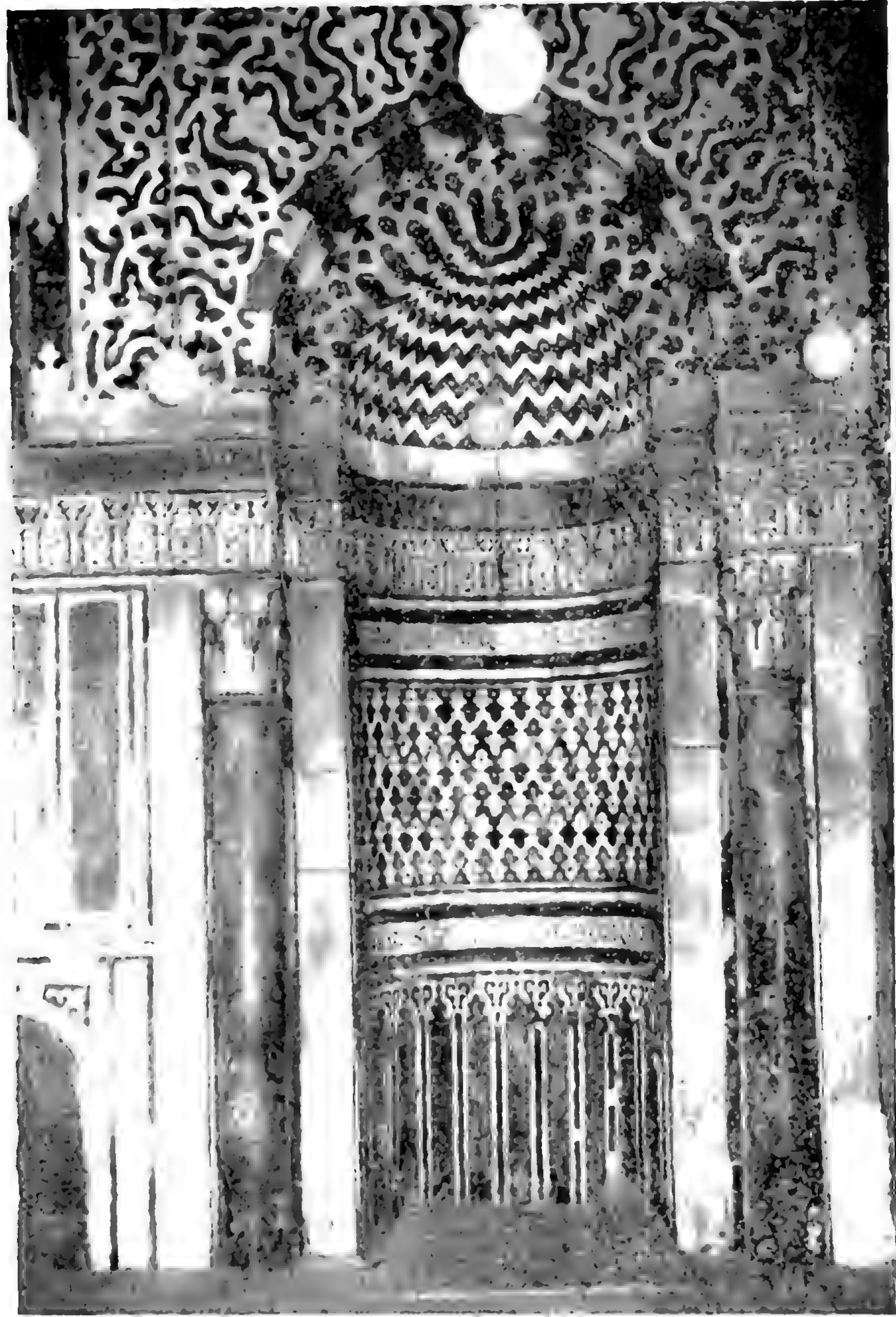
— Micheal Meinecke : Mamlukische Marmordekorationen in der osmanischen Türkei.
Mitteilungen des deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo. Band 27, 2, 1971. — ١٦



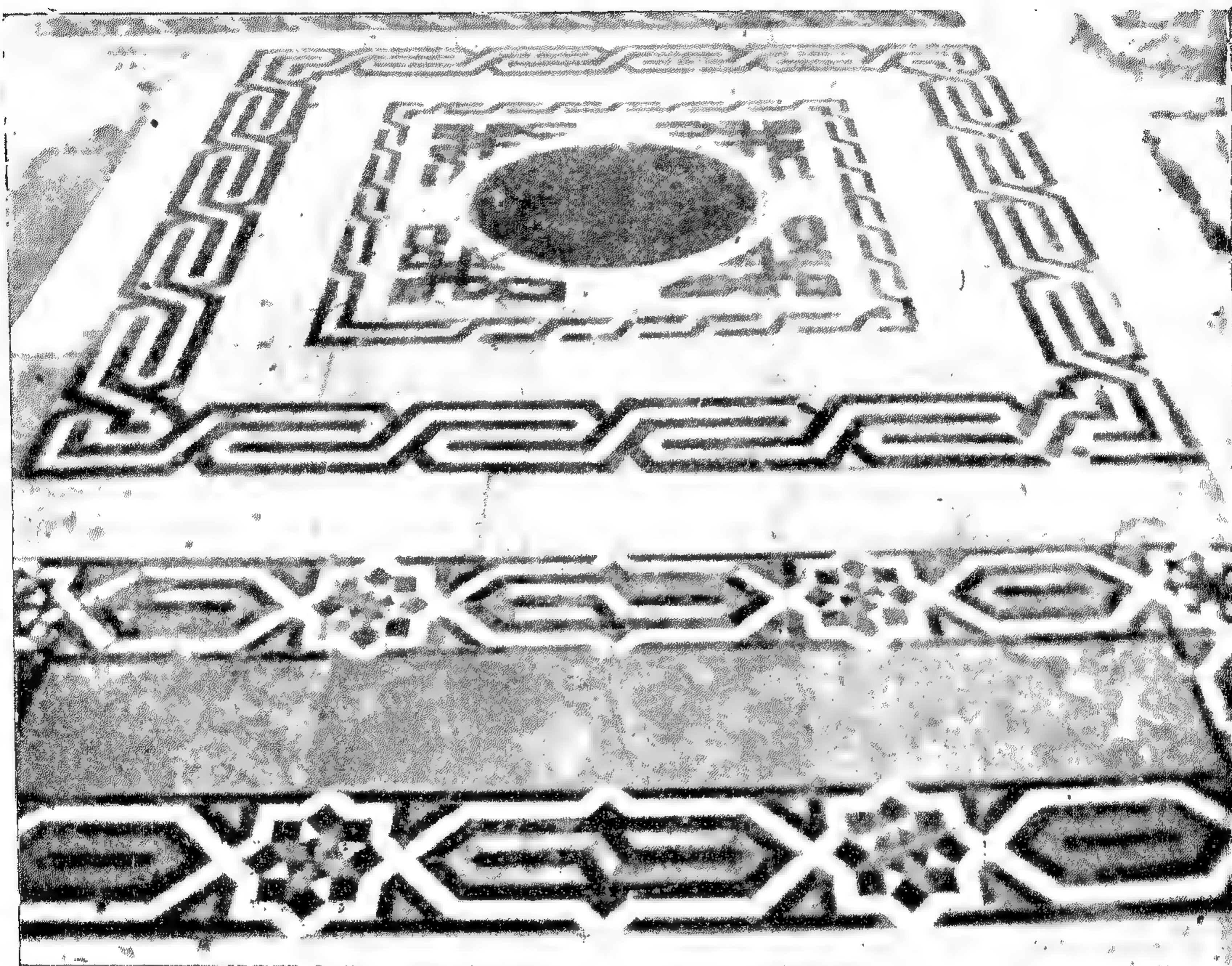
شكل (١)



شكل (٢)



شکل (٢)



شكل (٤)

[illegible]

الخط الزخرفي

الأخشاب المزخرفة بالجلد بمصر في القرن التاسع الميلادي

بقلم

امتنال محمود مرعى

الأمينة بمتحف الفن الاسلامي

لعبت صناعة التحف الخشبية دورا بارزا في تاريخ الفنون الاسلامية ، ولقد كان بمصر عند الفتح العربي صناعات عريقة في هذا الميدان خلفت لنا قطعاً ذات زخارف متأثرة الى حد بعيد بالزخارف الهلنستية التي كانت سائدة طوال العصر الأموي .

ولكن حدث تطور زخرفي واضح في تاريخ الفن الاسلامي نشأ بظهور زخارف مدينة سامرا وذلك في منتصف القرن الثالث الهجري ، وقد أثر هذا التطور الزخرفي على جميع فروع الفن الاسلامي وبصفة خاصة على الجص والخشب ، هذا التطور هو ظهور رسوم نباتية محورة عن الطبيعة بعدت كل البعد عن أصولها وأصبح لا يفصل بين العناصر الا جذور تنساب في القطعة الخشبية من أولها الى آخرها . هذا من الناحية الزخرفية ، أما من الناحية التطبيقية فنلاحظ أن الطريقة تغيرت الى حد كبير وأصبحت ذات طابع معين قوامه حفر الزخرفة بأسلوب شطف نهايات العناصر، ووضع حز بينها وبين العناصر المجاور مما جعل القطعة الخشبية تبدو وكأنها استمرارا لعناصر متكررة في الحشوة، واختفى الحفر العميق والتجسيم والتنويع في الزخرفة . كذلك كان يصاحب هذا النوع من الزخرفة شريط من الكتابة العربية اقتصر على جمل دعائية مثل «بركة من الله العبد الله» مثال التحفة (لوحة ١) (رقم سجل ٣٤٩٨ ، مقاس ٨٣ × ٢٣ سم) وهي محفوظة بمتحف الفن الاسلامي بالقاهرة (قاعة رقم ٣) وهي من مصر القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) وزخارفها عبارة عن شريط رفيع من الكتابة نصها : «بركة ويمن وسعادة لصاحبه» وأسفله شريط أكثر اتساعا يمثل زخرفة نباتية محورة عن الطبيعة بالحفر المائل . ولم يكتف الفنان باستخدام الحفر فقط في زخرفته للأخشاب بل أضاف اليه أسلوبا آخر وهو التلوين . مثال التحفة الخشبية التي تمثل منظر حمامتين متقابلتين بالقاعة رقم ٣ (لوحة ٢) . والى جانب هذا الأسلوب المائل في الحفر وجد أسلوب زخرفي آخر وهو التطعيم بالعاج والأبنوس والصدف والعظم، ومنها التحفة (لوحة ٣) ، (رقم سجل ١٣١١٧ بالقاعة رقم ٦ بمتحف الفن الاسلامي) .

ولعل أغرب أساليب زخرفة الأخشاب ، هذا النوع الذي استخدم في زخرفته أشرطة من الجلد على هيئة التواءات وانحناءات تكون الوحدات الزخرفية المتكررة من حلزونات وأحجية .

ويضم المتحف الاسلامي مجموعة من التحف الخشبية ذات الزخارف الجلدية اخترت منها ثلاثة أمثلة لهذا الأسلوب .

أولاً : التحفة الخشبية (لوحة ٤) (رقم السجل ٩٥٠٠ ، مقاس ٧٤ر٠٢ × ٣٠ر٥ سم سمك ١ر٠٢ سم) وهي جزء من لوح خشبي ذو اطار خارجي قوام زخارفه وحدة نباتية محورة ومتكررة تتشابه مع طراز سامرا الثالث وتحصر هذه الوحدات أشكال بيضاوية ، ويحتوى هذا الاطار بداخله على مساحة مستطيلة مقسمة بدورها الى ثلاث تقسيمات طولية يحيط بها من الخارج ثلاثة أشرطة ، الخارجى والداخلى ضيقان والأوسط متسع به وحدات بيضاوية الشكل تحصر داخلها زخارف نباتية محورة ومتكررة وان كانت تبدو صغيرة الى حد ما مما يجعلها قريبة الشبه بزخارف الخشب فى بداية العصر الفاطمى ، اذ استمرت الأساليب الطولونية حتى أوائل هذا العصر ، ويتضح هذا فى زخارف الباب الذى صنع حين قام الخليفة الحاكم بأمر الله بعمارة الجامع الأزهر وتجديده سنة ٤٠٠هـ / ١٠١٠م ويحمل هذا الباب رقم (٥٥١) بالمتحف (لوحة ٦) . كذلك زخارف مئذنتى جامع الحاكم بأمر الله (٩٩٦هـ - ١١١٢م) .

ثانياً : التحفة الخشبية الثانية وهي جزء من لوح خشبي (لوحة ٦) (رقم السجل ٩٩٢٨ ، مقاس ٧٣ × ١٨ر٥ سم سمك ١ر٥ سم) .

زخارفها الجلدية تتمثل فى أشرطة متعددة تأخذ فى النهاية شكلا مستطيلا يملأ فراغ القطعة كلها . الشريط الأول يتكون من زخرفة نباتية تأخذ هيئة فروع ملتوية ومتكررة تلتف حول أضلاع المستطيل يعلوه شريط آخر بداخله شبه كتابة عربية متكررة غير مقروءة ، ثم شريط آخر أكثر اتساعا يتضمن وحدة زخرفية نباتية داخل أشكال بيضاوية ، وهكذا تباعا ، شريط يحتوى على زخارف نباتية ، يتبعه زخرفة تشبه كتابة عربية ، وراعى الفنان هنا أن يتخلص من الفراغ باعادة تكرار الأشرطة المذكورة بحيث يملأ مسطح القطعة كلها بالزخرفة فلا يترك فراغ لا تكسوه زخرفة ويتضح نفس هذا الأسلوب الزخرفى المتبع فى هذه القطعة بجلاء من الزخارف النباتية التى اتخذت شكلا تجريديا ظليا نجده محفورا فى الألواح الخشبية التى تكسو بواطن أعتاب جامع ابن طولون منها القطعة (لوحة ٧) حيث نجدها تتشابه مع قطعة أخرى (لوحة ٨) عشر عليها فى سامرا .

ثالثاً : التحفة الخشبية الثالثة (لوحة ٩) . (مقاس ٨٥ × ١٧ سم - سمك ١ر٠٣ سم) .

وزخارفها متآكلة ، ولا يوجد بها الا بقايا تبدو على هيئة كتابة عربية . وفى الحقيقة فانها تمثل فروع نباتية محورة . واذا كان الفنان قد استخدم طريقة الحفر فى الجص والخشب لتنفيذ زخارف الطراز الثالث لسامرا الا أنه هنا فى هذه القطعة قام بتنفيذ زخرفته بالجلد مستخدما نفس الأسلوب البارز وهذا ما سنوضحه فى طريقة الصناعة التى استطعت التعرف عليها من خلال قراءة بعض الموضوعات المتعلقة بدراسة تجليد الكتب ووجدت أن زخرفة الأخشاب بالجلد ترجع الى الوقت الذى استخدم فيه المسلمون خشب السدر لجمع أوراق المطوط بين دفتيه . وأصبح هذا الخشب يزخرف بتطعيمه بالعاج والصدف والعظم ، كما كسيت هذه الألواح بالجلد وبقيت هذه الطريقة مستخدمة طوال العصر الاسلامى وتمكز الفنان من عمل زخارفه بالجلد على الخشب باتباع الخطوات الآتية :

أولاً : بدأ الفنان بتجهيز الجلد المراد زخرفته وذلك بدلك الجلد بآلة تسمى المحط بغرض فرد الجلد وتليينه وتسوية سمكه .

ثانياً : رسم الرسوم المطلوبة على الجلد .

ثالثا : التفريغ أو القطع لتنفيذ الزخرفة بقطعها بالشكل المطلوب بعد أن يحدد الرسم على الجلد ثم تفرغ بآلة حادة كالسكين .

رابعا : غمس هذا الجلد بعد تفريغ الزخارف في الغراء ثم يشبث على الخشب ويترك حتى يتم جفافه وتأتى الخطوة الأخيرة بتجهيز رقعة من الجلد الرقيق أو بمعنى أصح جلد يمتاز بنوع من الليونة يغرى وتغطى به الزخارف المفرغة ويضغط عليها بآلة الهراسة (ش - ١) . فيظهر الرسم على الجلد من الخارج بارزا .

ويتضح هذا تمام الوضوح فى (لوحة ٩) حيث تظهر التغطية الجلدية الرقيقة التى استعملها الفنان كتجليد للزخرفة المفرغة . وتستلزم أن تكون هذه الطبقة الأخيرة ذات ليونة لأنها بالضرورة تكون مختلفة عن نوع الجلد الذى استخدم فى قطع الزخارف لأن هذا النوع الأخير لابد وأن يكون على شئ من الصلابة حتى يؤدي المطلوب لبروز الزخارف واضحة تحت التغطية الجلدية .

والحق أن طريقة تنفيذ هذا النوع من الزخارف كانت موجودة منذ القدم لزخرفة الجلد وذلك بلصق قيطان أو دوبر سمك ٣ مم منقوع في الغراء على الدفوف الخشبية المستخدمة فى تجليد الكتب وبعد جفافها وصلابتها ، كانت الكسوة الجلدية تغرى وتثبت فوقها ويضغط عليها بالهراسة فتصبح علامات الحبل بارزة بالشكل المحدد على الخشب وقد ظهرت هذه الطريقة فى الأغلفة القيروانية فى القرن الحادى عشر الميلادى

وقد عرض بمعرض تاريخ التجليد الذى أقيم ببليتيومور ، أحد الأغلفة الذى ينسب الى القرن الخامس الهجرى (الحادى عشر الميلادى) ، به تلك الزخرفة البارزة بشكل ورقة نخيدية محددة بالقيطان الملصق على دفة خشبية تحت الجلد، وقد اهتم الدكتور انجهوزن بهذا الغلاف لأنه يشبه أن هذه الطريقة التى انتقلت الى أوروبا فى مخطوط «سانت جويثرب» الذى عمل فى إنجلترا ، ويؤرخه العلماء ، بالقرن السابع الميلادى ، عرفت فى حوض البحر المتوسط وأنها ذات أصل قبلى ، ويشير انجهوزن الى اكتشافه لمخطوط سريانى يرجع الى القرن الثامن أو التاسع الميلادى ، مجلد ومنفذ به نفس طريقة الزخرفة .

وتشير بعض الدراسات الحديثة الى تأكيد استخدام هذه الطريقة فى زخرفة غلاف مصحف يؤرخ من القرن الثانى أو الثالث الهجرى (الثامن أو التاسع الميلادى) حيث نفذت الزخرفة التى تشبه أوراق شجر بدائية بلصق خيط دوبر بالشكل المطلوب على الدف الخشبي تحت الغلاف الجلدى وأعيد الضغط على الجلد حولها فظهر الرسم على الجلد من الخارج .

وهكذا نرى أن الفنان قد مر بمرحلتين لاجراء هذه الزخرفة .

الأولى : تضمنت الناحية الفنية من حيث استخدامه لأسلوب فنى معين وثيق الصلة بزخارف طراز سامرا الثالث .

الثانية : وهى الاجراء الفنى باستخدامه طريقة صناعية معينة لتنفيذ الأسلوب الفنى الزخرفى .

أخيرا تأتي مرحلة التطبيق * ترى فى أى الأغراض استخدمت هذه الألواح الخشبية ذات الزخارف الجلدية ؟ فى الواقع يصعب تحديد الغرض الذى استخدمت فيه هذه الأخشاب ، ولكن يمكن ترجيح استخدامها فى عمل أجناب صناديق المصاحف وواجهات الدواليب أو فى الصناديق الصغيرة التى استخدمتها النساء فى حفظ الأشياء الثمينة والمجوهرات والحلى ، ويقال ان الخاصة من الناس استخدموا هذا النوع من الأخشاب فى تغطية جدران بيوتهم أو فى عمل سواتر *

مصادر البحث

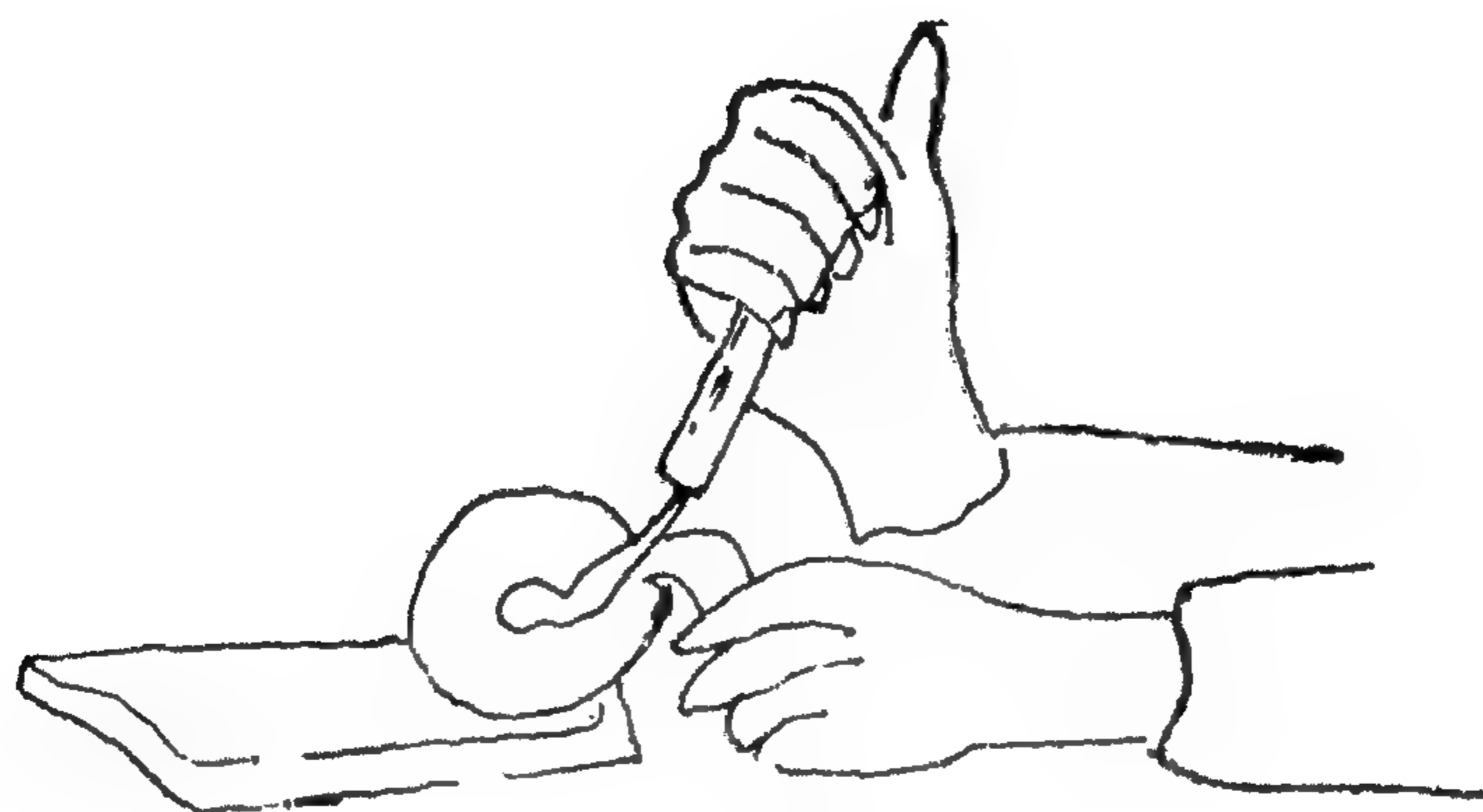
(١) زكى محمد حسن : فنون الاسلام * القاهرة ، لجنة التأليف والنشر ، ١٩٤٨ ص ٤٦٧

(٢) The Arts of Islam, Heyward Gallery. April - July 1976. London, 1976. p. 277.

(٣) فريدن شافعى * العمارة العربية فى مصر الاسلامية * المجلد الأول ، القاهرة * الهيئة العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠ ص ٤٧٨

(٤) سهام المهدي : تجليد الكتب فى مصر فى العصر المملوكى * رسالة ماجستير مقدمة الى كلية الآداب جامعة القاهرة ١٩٧٤ ، ص ٥٤

(٥) Ettinghausen, Richard : Near Eastern book - Covers and their influence on European bindings. (Ars Orientalis, Vol. 3. pp. 114-131,).



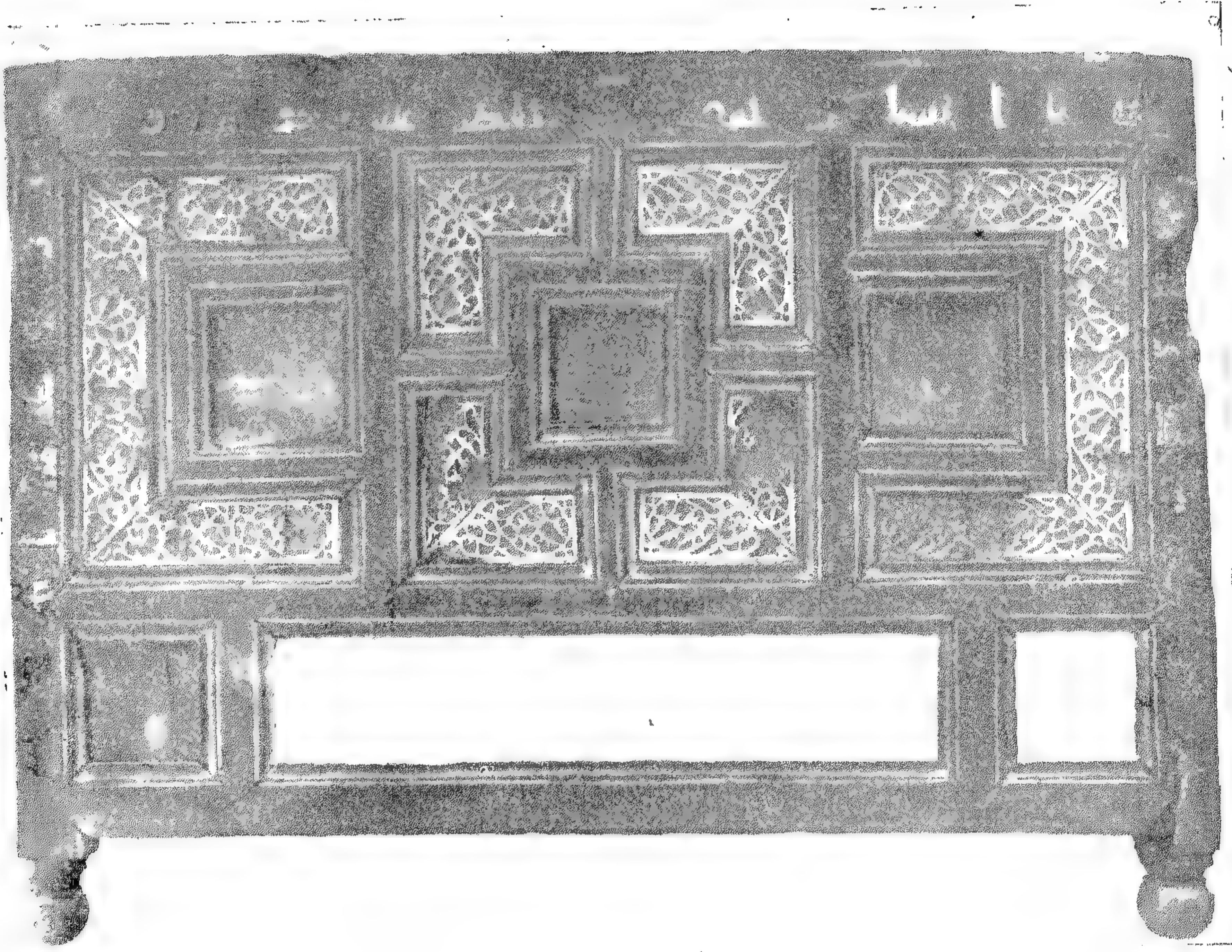
شكل (١)



لوحة (١)



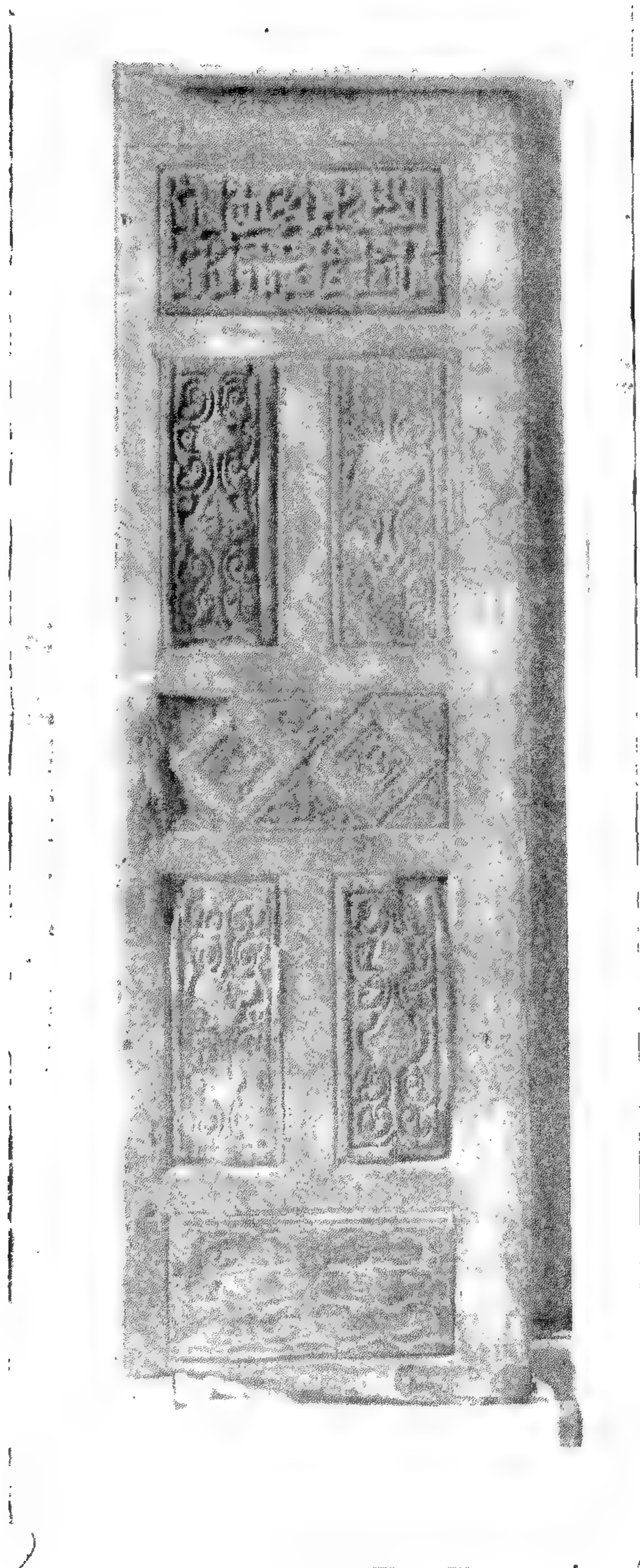
لوحة (٢)



لوحة (٣)



زخرفة تفصيلية من الورقة (٤)



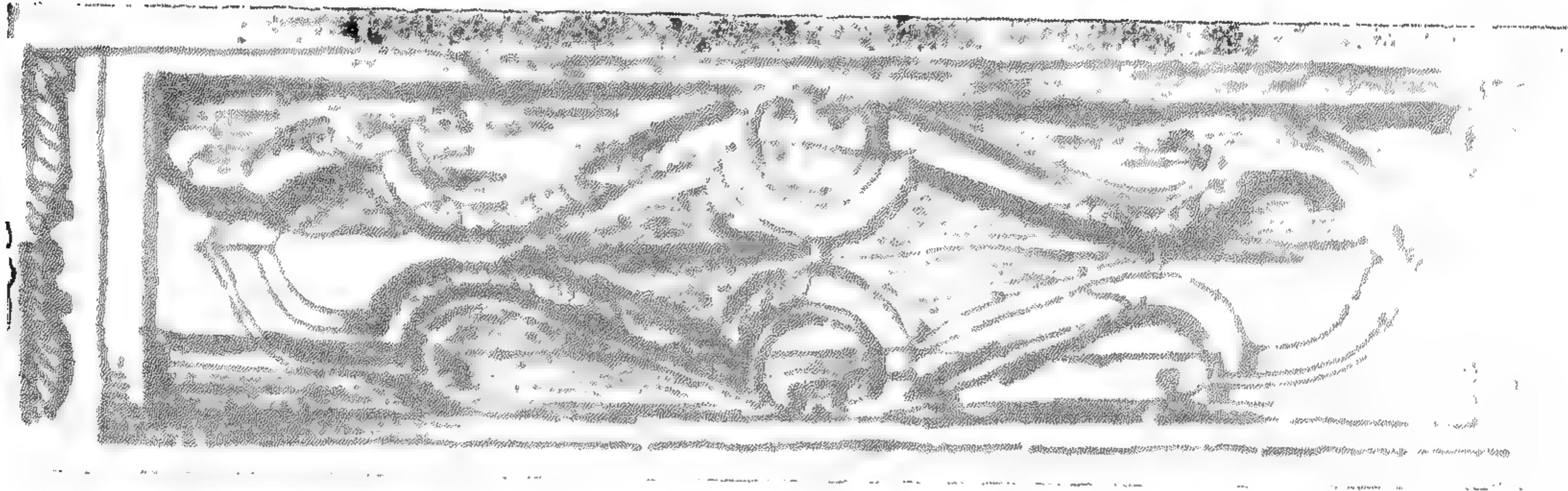
لوحة (٥)



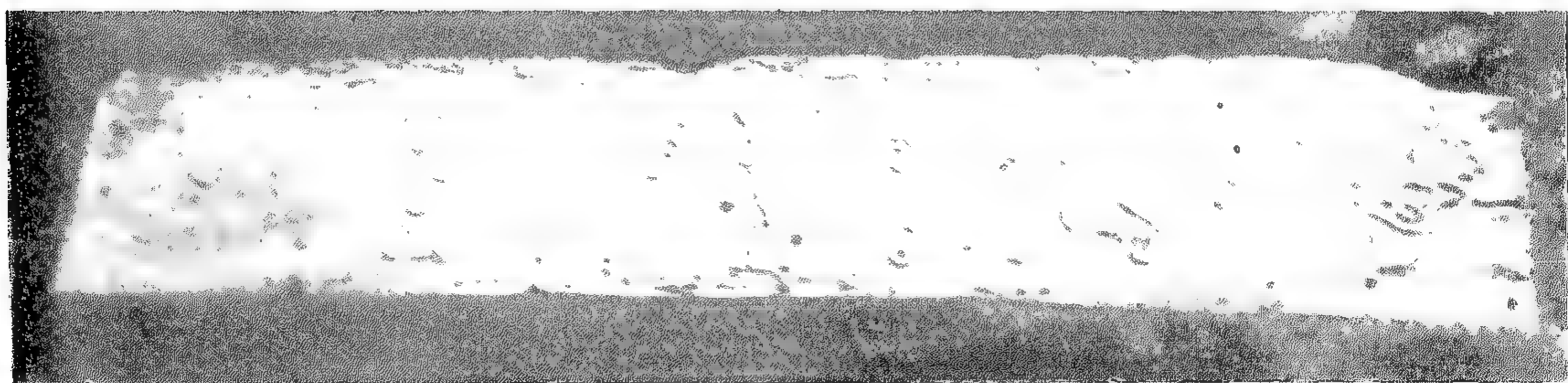
(٦) لوحة



لوحة (٧) عن فريد شافعى



لوحة (٨) عن فريد شافعى



لوحة (٩)



زخرفة تفصيلية من حشوات باب الجامع الأزهر (١٠١٠ م)

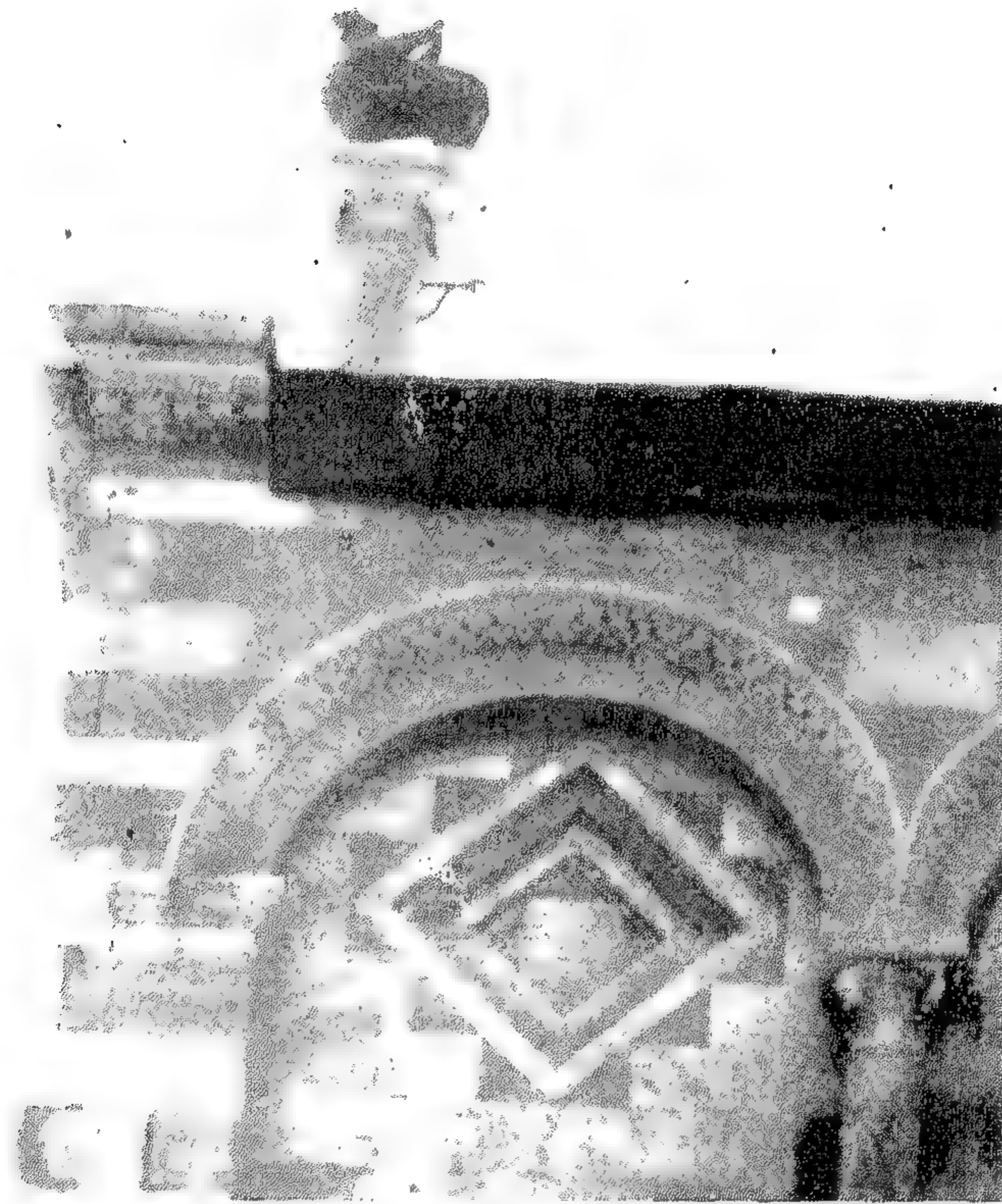


plate 2

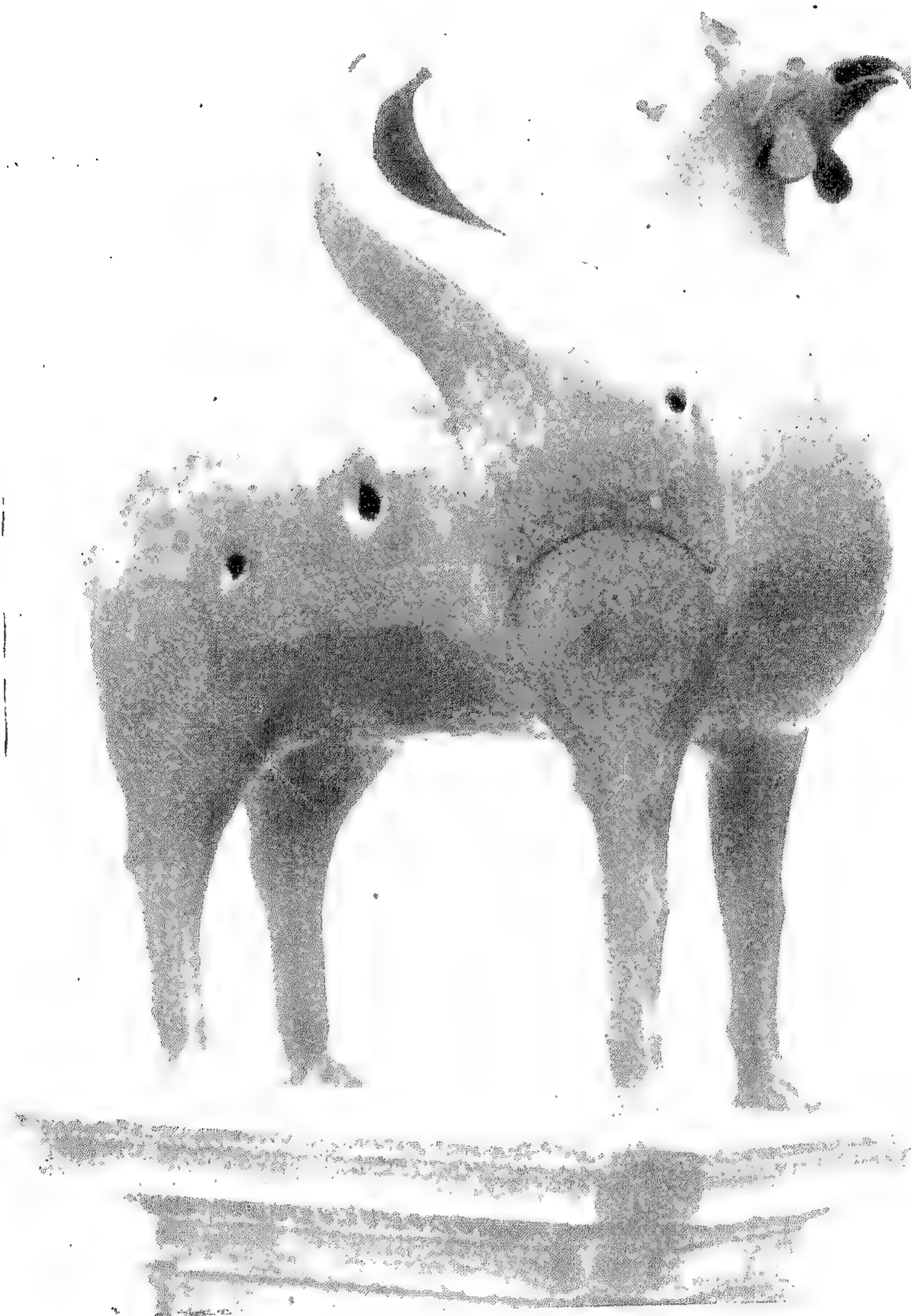


Plate 1

FOOTNOTES

1. Marcel, J.J., "Sur un monument arabe conservé à Pise", *Journal Asiatique*, 3rd series, vol. VII, (Jan. 1839), pp. 85-86; Lanci, M., *Trattato delle simboliche rappresentanze Arabiche e della varia generazione de' Musulmani caratteri sopra differenti materie operati*, (Paris, 1845), p. 57; Migeon, G., *Manuel d'art musulman*, Vol. I, (Paris, 1927), p. 374; Monneret de Villard, U., "Le chapiteau arabe de la cathédrale de Pise", *Comptes Rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, (Jan.-March, 1946), pp. 21-23; Rice, D.T., *Islamic Art*, (London, 1965), p. 95; Grube, E., *The World of Islam*, (New York, 1966), p. 68; Scerrato, U., *Metalli islamici*, (Milan, 1966), pp. 78-83; Kühnel, E., *Islamic Art and Architecture*, (New York, 1966), Fig. 25; Melikian-Chirvani, A.S., "Le Griffon Iranien de Pise" *Kunst des Orients*, Vol. V, (1969), pp. 85-86; Melikian Chirvani, A.S., "Greif", *Propyläen Kunstgeschichte*, Band 4, (1973), p. 263. For additional bibliography on this object see Melikian-Chirvani, A.S., "Le Griffon Iranien de Pise", *Kunst des Orients*, Vol. V, (1969).
2. Marangonis, B., "Vetus Chronicon Pisanum", codice Bib. Arsenale, Paris, *Archivio Storico Italiano*. Ed.F. Bonaini, (Florence, 1845), Vol. VI, part 2, p.5.
3. The author is indebted to Rev. John J. Lynch of the Archdiocese of New York for the translation of the Latin inscription given here.
4. Sheppard, C., "The East Portal of the Baptistery and the West Portal of the Cathedral of Pisa -A Question of Dates", *Gazette des Beaux-Arts*, 6th ser., vol. 52, (July-Dec., 1958), p. 8.
5. Rohault de Fleury, G., *Les monuments de Pise au moyen âge*, (Paris, 1866), p. 43; Smith, Christine H., *The Baptistery of Pisa*, unpublished Ph.D. dissertation, Institute of Fine Arts, New York University, (1975), pp. 24, 26, and 56.
6. Marangonis, B., *op. cit.*, p. 6. This author is again indebted to Rev. Lynch for the translation given here.
7. Sheppard, C., *op. cit.* p. 19, informs us that Pisan chronology, at the time in question, was one year in advance of our present calendar.
8. Heywood, W., *A History of Pisa, eleventh and twelfth centuries*, (Cambridge, 1921), p. 35.
9. de Mas-Latrie, L., *Traité de paix et de commerce et documents divers concernant les relations des Chrétiens avec les Arabes de l'Afrique Septentrionale au moyen âge*, (Paris, 1866), p. 29.
10. Idris, H.R., *La Berbérie Orientale sous les Zirides X- XII siècles*, Vol. I, (Paris, 1962), pp. 288-289; de Mas-Latrie, L., *op. cit.*, p. 29; Amari, M., *Storia dei Musulmani di Sicilia*, (1937-39), vol. 3, p. 172.
11. Smith, Christine, H., *op. cit.*, pp. 24, 26, 56. In fact, we read on p. 59 of this work that, "Pisa's monuments commemorate Pisa's triumph over her enemies". She further states on p. 23 that the Piazza del Duomo stands as a monument to the power and wealth of the city of Pisa and that there was a parallel between the fortunes of the city and the growth of the Piazza.
12. Monneret de Villard, U., *op. cit.*, p. 23; Smith Christine H., *op. cit.*, p. 57; Pirenne, H., *Histoire économique de l'occident médiéval*, (1951), p. 183.
13. Marcel, J.J., *op. cit.*, p. 86. The East gable of the Duomo now bears a reproduction of the griffin. Melikian Chirvani, A.S., "Greif", *Propyläen Kunstgeschichte*, Band 4, (1973), p. 263, says that the griffin was set as a crowning in the fourteenth century. However, as he gives no reference for this in his article and attempts to secure such a reference have failed and as the present author has never seen any information to this effect, she agrees with Marcel, J.J., *op. cit.*, p. 86, that the griffin was placed at the summit of the East gable after the cathedral was finished, a theory which makes more sense historically and art historically.
14. Pirenne, H., *op. cit.*, p. 183 sees the cathedral in the following light: "It seems that one wished to attest by its splendor the revenge of Christianity on the Saracens." A "Saracenic" trophy so nobly displayed would further attest to a successful revenge and would also be a testament to how closely this and other religious buildings in Pisa were linked to the city's secular triumphs.

The second piece of primary evidence is the following information, found in Marangonis' entry for the year 1088 :

The Pisans and Genoese made a naval expedition to Africa and took two mutinous cities, al-Mahdiyya and Zawila, on the day of St. Sisto.

In which war, Hugo vicecount, son of Hugo vicecount, was killed.

From which cities, almost all of the Saracens being killed, great booty of gold, silver, cloth hangings and LARGE CAST BRONZE OBJECTS was taken, from which booty the treasures of the Pisan church were amplified by means of diverse wonderful ornaments and the church of St. Sisto in the old quarter was built.

This entry refers to the August 6, 1087⁷ invasion of Mahdiyya, on the Tunisian coast, by a large Italian fleet which was organized and led by the Pisans and which comprised Pisan as well as Genoese and Amalfi troops.⁸ Estimated at least thirty thousand men in three hundred ships, the Christian invaders became masters of Mahdiyya and its suburb Zawila without serious opposition. Only the citadel, where the ruler Tamim took refuge, escaped their burning and pillaging.⁹

Tamim finally had to beg for peace and was forced to accept harsh conditions. He had to pay the Christians 100,000 dinars, allow them to keep their booty, free the Christian prisoners, stop all acts of piracy against the Christians and award important commercial privileges to the Pisans and Genoese. The Christians then loaded their ships with gold, silver, textiles, large cast bronze objects, Christian prisoners and Muslim slaves and set sail.¹⁰ Once back in Italy, the Pisans used this booty to further adorn their cathedral.

The large cast bronze objects mentioned by Marangonis as having been brought back from Mahdiyya could very well have included our griffin.

Several facts when viewed together lend strong support to this theory :

1) The inscription on the Duomo facade makes it very clear that the cathedral was a victory monument which was intended to celebrate and commemorate a military victory over the hated "Saracens"¹¹

2) We know from the chronicle entry for 1088 that the booty (including large cast bronze objects) gotten from Mahdiyya and Zawila was used to further adorn the Duomo with new magnificence.

3) Other spoils such as a capital and columns were used in the Duomo and the Baptistery. Several of eight such columns in the latter building are damaged or have pieces added to the top. It is difficult to believe that such would have been tolerated unless as, trophies of Pisan power, their presence was desirable regardless of their condition.¹²

4) And finally, although it is now in the Camposanto on the Piazza of Pisa, until 1828 our griffin was on top of the East gable of the Duomo.¹³ (plate II)

What better victory symbol than this magnificent "Sarcenic" bronze animal and what better place to display it as such?¹⁴

The hypothesis that the griffin was part of the booty brought back from Mahdiyya in 1087 fits with the eleventh century date most often given for this object and lends further credence to the theory that the object was manufactured under Fatimid aegis since the Zirid emirs of Ifriqiya, ruling from Mahdiyya at this time, governed this province in the name of the Fātimids once the latter left for Cairo. However, because the relationship between the Fātimids and their emirs remained close for the most part and there were many exchanges of gifts, since trade was constant between their two countries and since strong art historical parallels between Egyptian and Ifriqyan art exist in other media, we must await the discovery of more comparative material in the medium of metal before we can conclusively determine whether our griffin was made in Fātimid Egypt or in its Tunisian province.

NEW EVIDENCE FOR THE HISTORY
AND PROVENANCE OF THE SO—CALLED PISA GRIFFIN

By

Marilyn Jenkins, Ph.D.

As early as 1839, scholars began turning their pens to the subject of the history and provenance of the so-called pisa griffin.¹ (plate I) Although no evidence has ever been cited as proof, it has most often been assumed that this large bronze three-dimensional animal was brought to Italy by Crusaders. Another theory, equally without substantiation, is that it was found when a wing was added to the Duomo of Pisa. A third unproven theory is that it was part of the booty taken during the sack of Palermo in 1063, of Almeria in 1089 or of the Balearic Islands in 1113-14. As to the provenance of the griffin, it has been variously called Egyptian, Spanish or Iranian and it is most often seen as having been produced in the eleventh century.

Against this backdrop of one hundred and forty years of inconclusive research on this important object, the present author would like to introduce several pieces of primary evidence which seem to support a new theory of the history of the Pisa griffin and also appear to strengthen the hypothesis that it was made under Fatimid aegis.

The first piece of primary evidence is a Latin inscription, on the facade of the Duomo of Pisa, which reads :²

Ten hundred and sixty-three years had gone by since Christ was born of the Virgin.

It was then that the citizens of Pisa, boasting their famed courage, began this church in the year in which a naval expedition was made to the Sicilian shores.

All of them, the elders, the middle aged and the younger as well -setting out together equipped with a great fleet - made their way.

After the first drawing of lots they settled on Palermo, entered and broke the chain in order to attack the harbor and captured six ships large and laden with wealth.

Selling one after previously burning the rest with fire, this is the undeniable price for which these walls were raised.

Next, departing from here, they likewise gained control of the land where the course of the river touches the sea in the west.

Soon, with cavalry and an accompanying troop, they girded themselves with weapons and left the fleet.

The enemy opposite attacked with unprecedented fury but the previous onslaught, altering the outcome, turned the former victors into fugitives, of whom, these citizens striking a savage wound, lay many thousands low in death at the gate and turning around, quickly placed tents on the beach and with torches and swords pillaged everything in the periphery.

Thus, as conquerers, they left the conquered at their own capital and returned to Pisa in great triumph unharmed.³

As this inscription was copied by the Italian chronicler Marangonis before ca. 1175, the stone which bears it-placed by the main portal of the cathedral-must have been in position by that time. The inscription is consequently to be taken as a more or less contemporary account of the events surrounding the founding of this building in 1063.⁴ We are therefore to understand from this inscription that the rich booty which the Pisans took at Palermo was sufficient to begin the construction of their cathedral.⁵



Fig 21, A-B Two Sides of Amulet Case (Before cleaning) Metropolitan Museum of Art, 1978

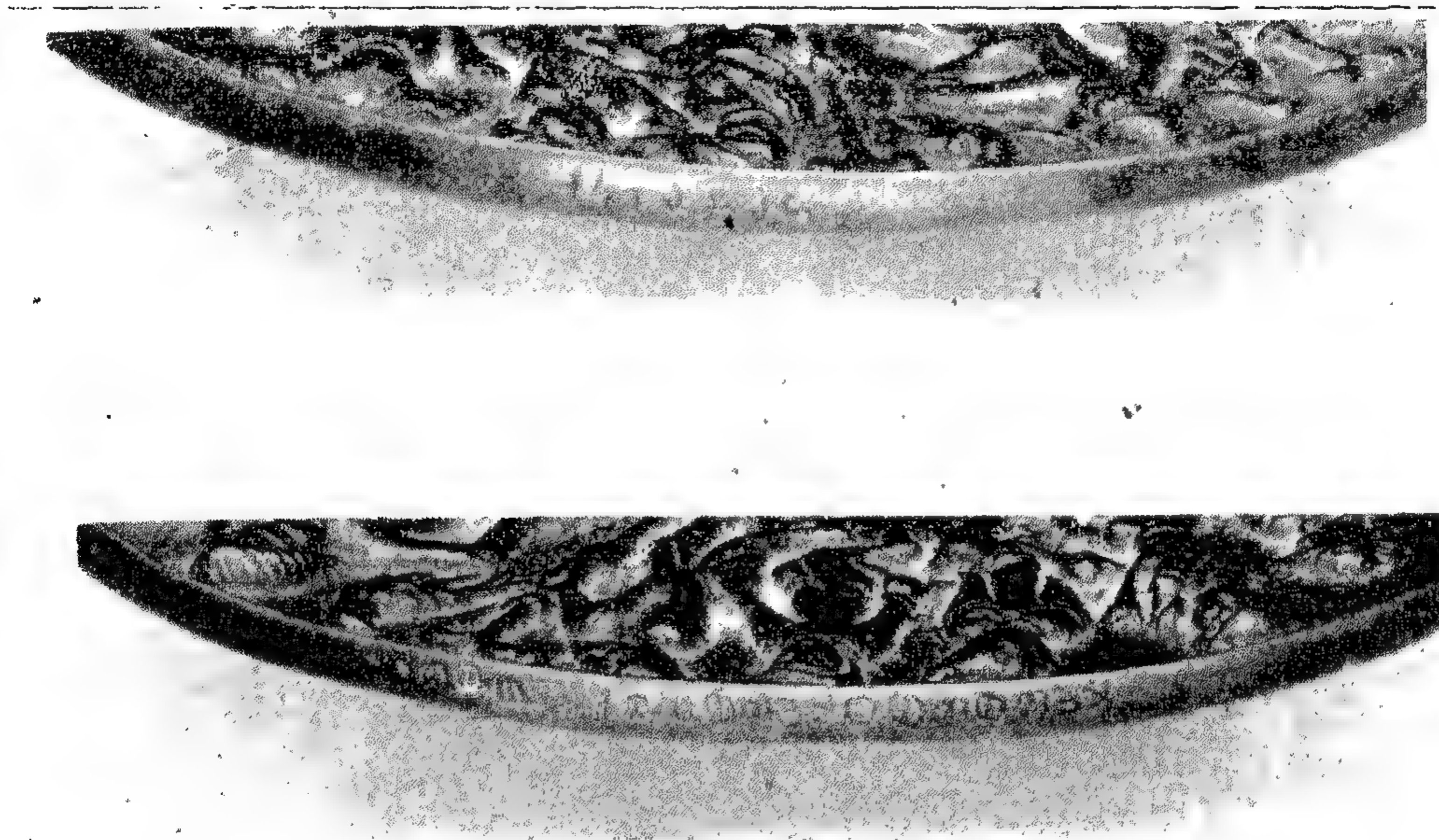


Fig. 19, A-B Magic Inscriptions on Rim of Mirror, as Above.



Fig. 20 Miniatures from Qazwīnī, *ʿAjaʾib al makhluqāt*, Wāsit, 678 H./1280. Munich, Bayerische Staatsbibliothek, C. Araba464, folio 62 v.



Fig. 18.—Decorated Back, Mirror, as Above.



Fig. 17 Polished Side of Mirror. Metropolitan Museum of Art, Gift of Florence E. and Horace L. Mayer
1978. 348.2

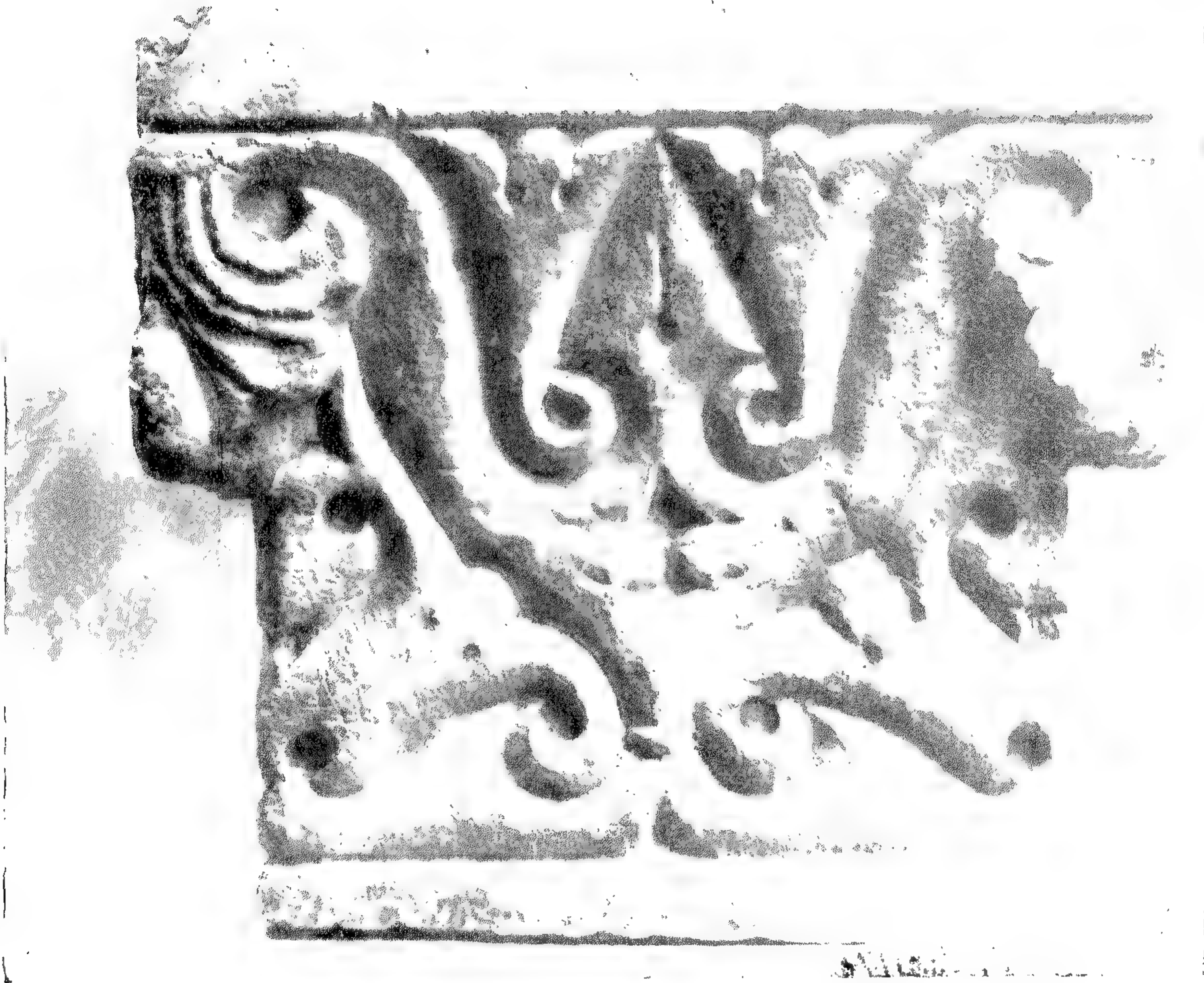


Fig. 16.—Capital, Metropolitan Museum of Art. Samuel D. Lee Fund, 36.68.1



Fig. 15.—Vase, Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, 62.78.2

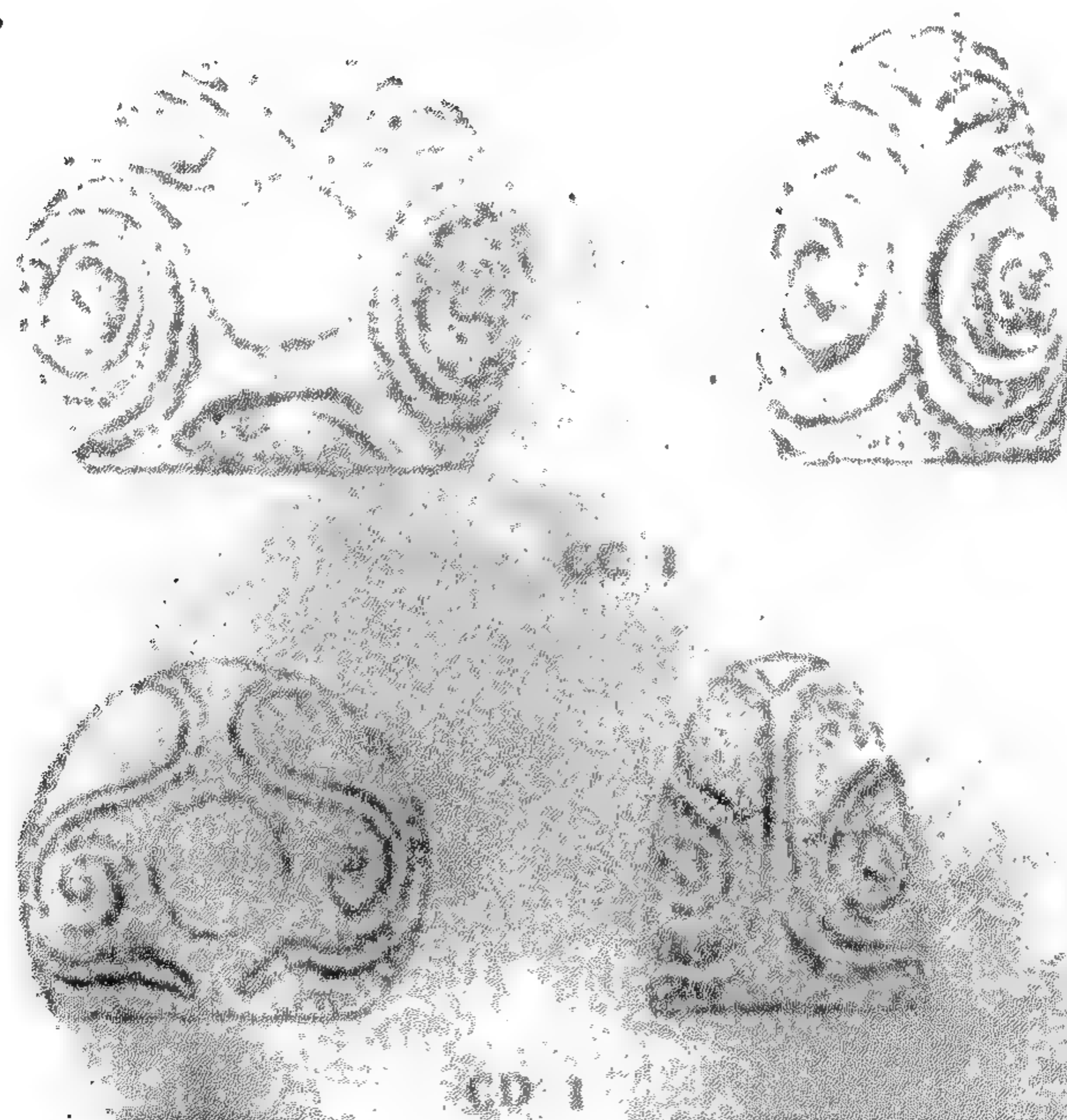
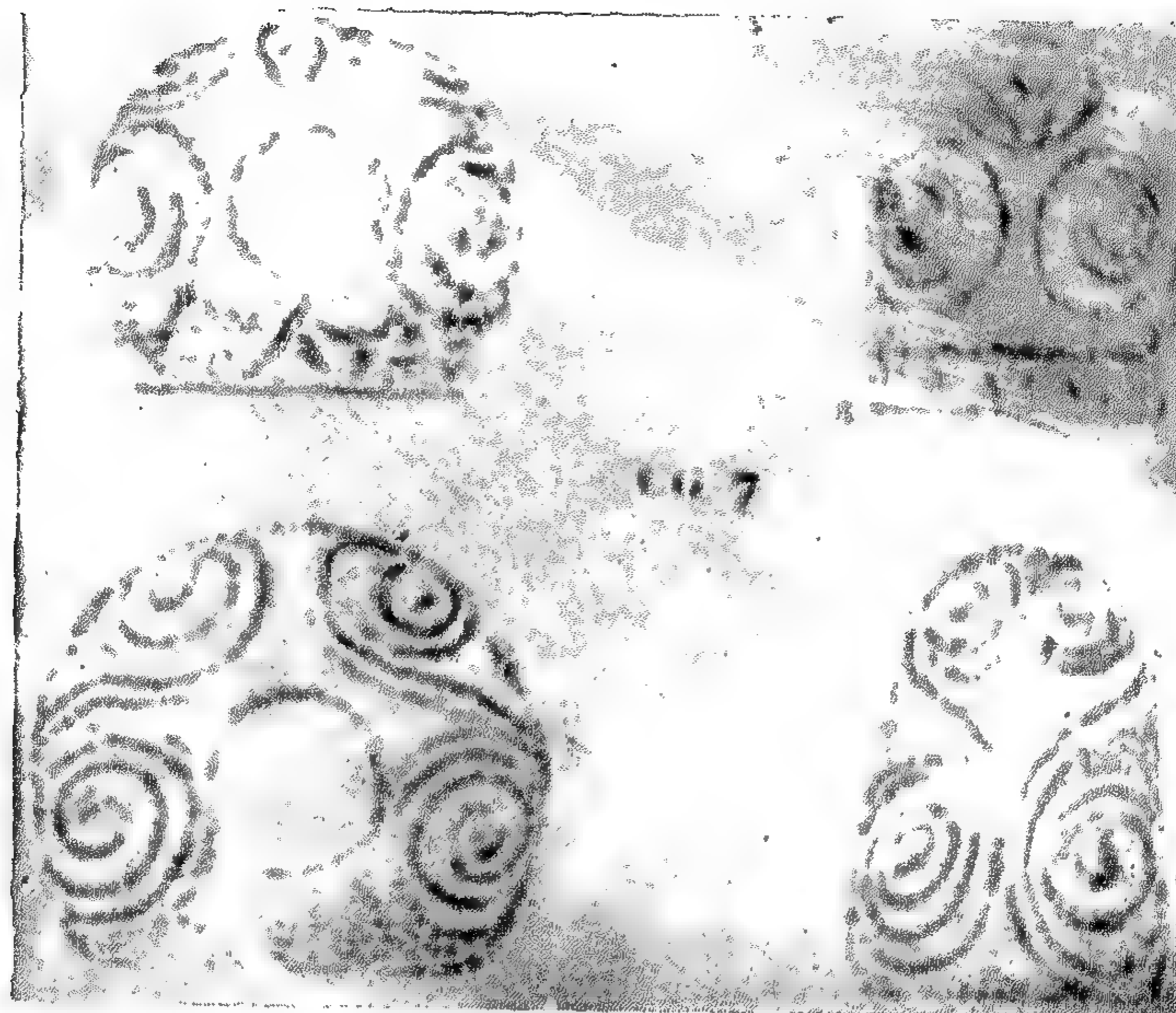


Fig. 14 Carvings on Sasanian Seal Rings (After A. D. Beyer)



Fig. 13.—Vase. Metropolitan Museum of Art, Gustavus A. Pfeiffer Fund, 69.224.

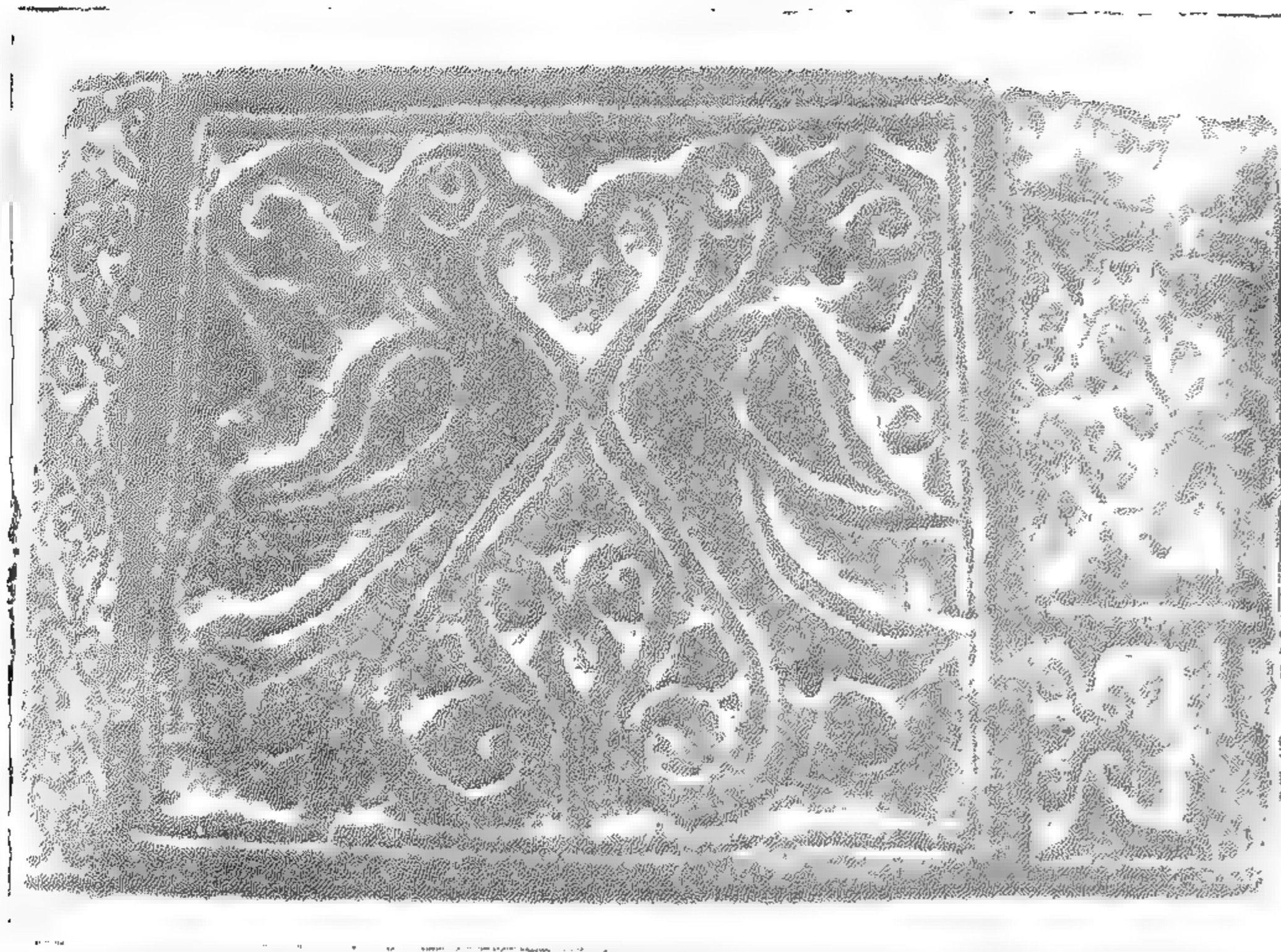


Fig. 10C Detail of Above.



Fig. 11 Detail, *Mi'raj-namah* of 840 H/1436
Bibliothèque Nationale, Ms Suppl.
ture 190, folio 42 verso (After M-R,
Seguy pl. 37).

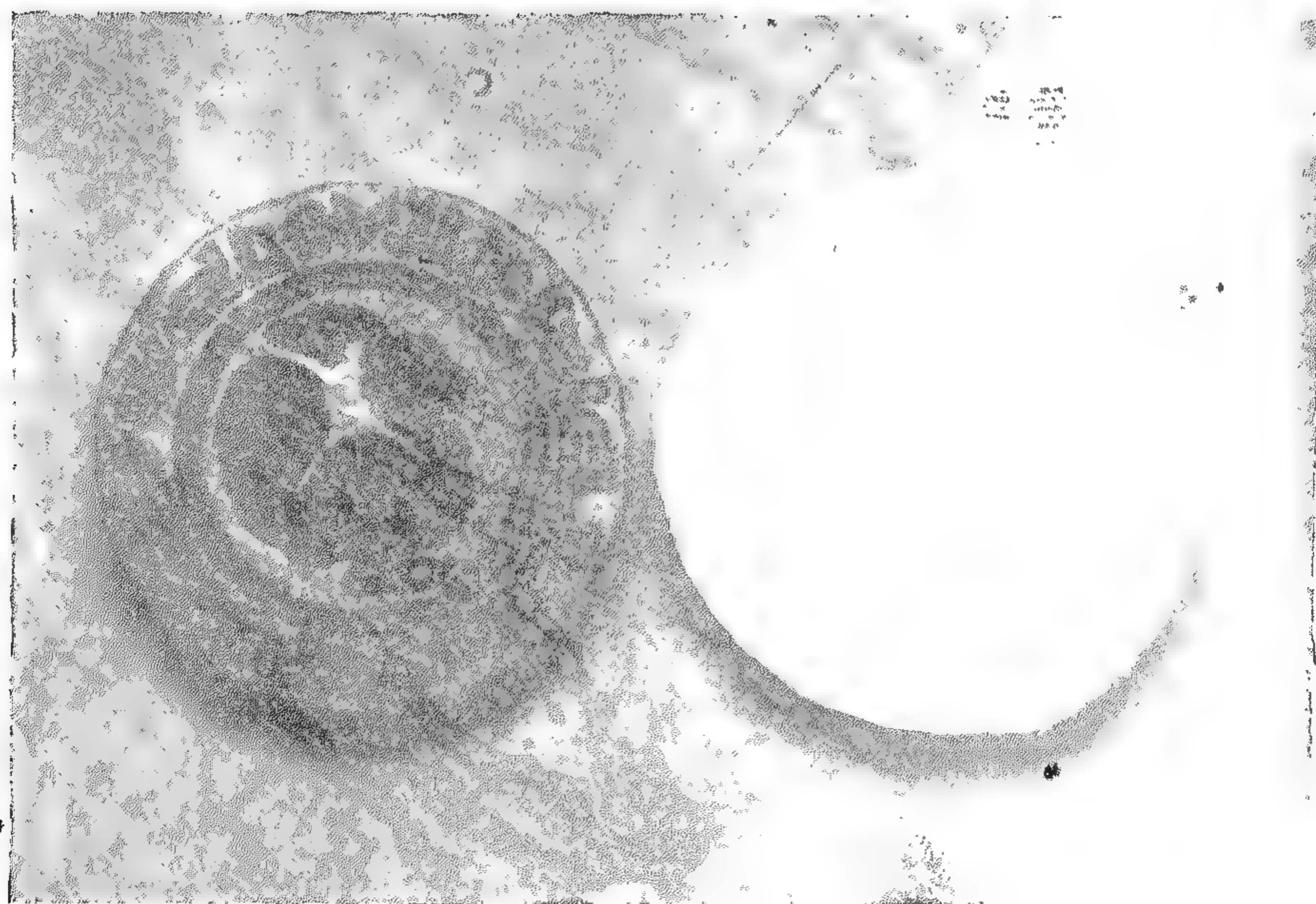


Fig. 12 Stamp. Metropolitan Museum of Art, Norbert Schimmel Gift, 1978,377.

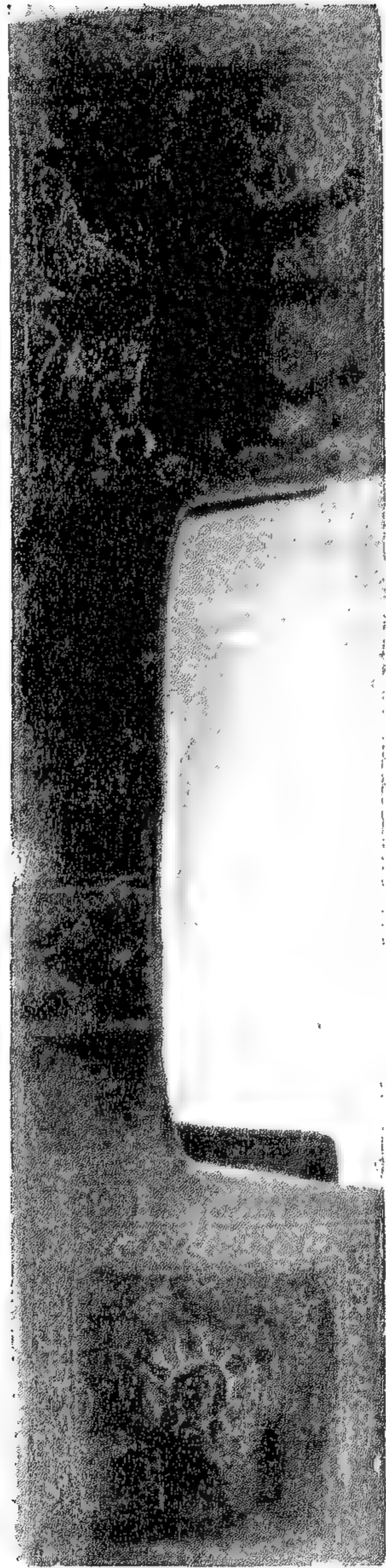


Fig. 10B.—Detail of above.



Fig 10A Clog, Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, 57 140

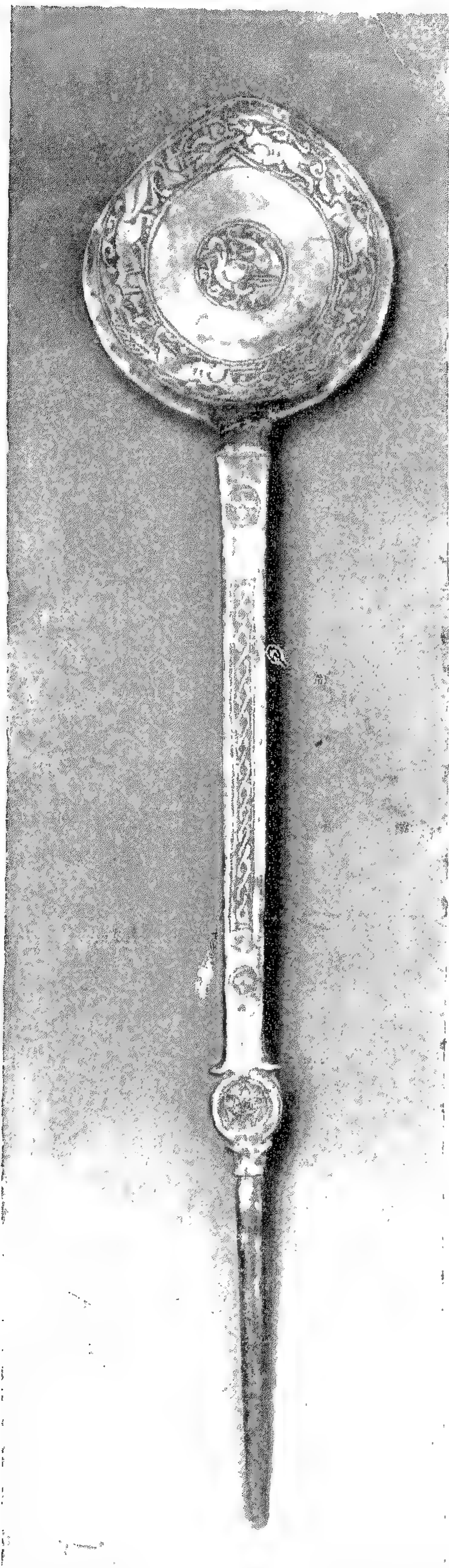


Fig. 9.—Spoon, Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund and Margaret M. M. Gift, 1978, 378.



Fig. 8.



Fig. 7B.—Detail of Above.



Fig. 7A.- Shovel, Metropolitan Museum of Art, Fletcher Fund, 1975 266.

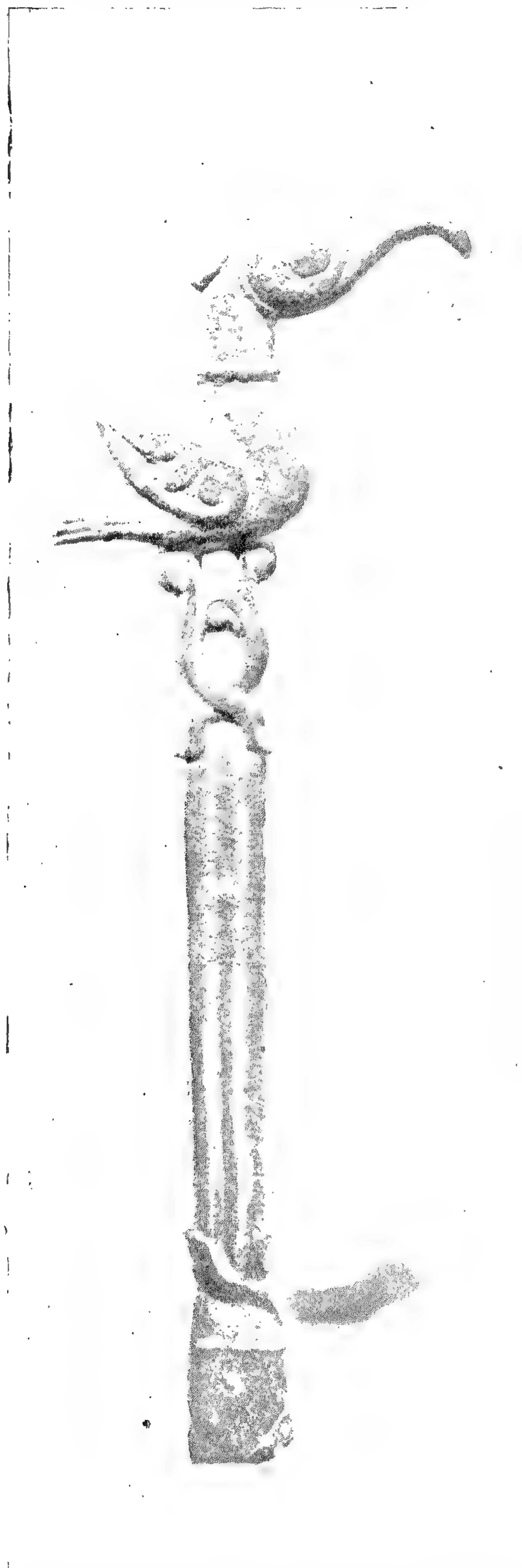


Fig. 6.—Bird Finial, Metropolitan Museum of Art. Rogers Fund, 1972, 230.



Fig. 5.—Tent Decorated with Finial with Angel-like Figure, in the *Shah-nameh* Miniature “Host of Isfandiyar Overtaken by a Snowstorm”. Iran, First Half of 14th Century. Freer Gallery, of Art, Smithsonian Institution 30.6.

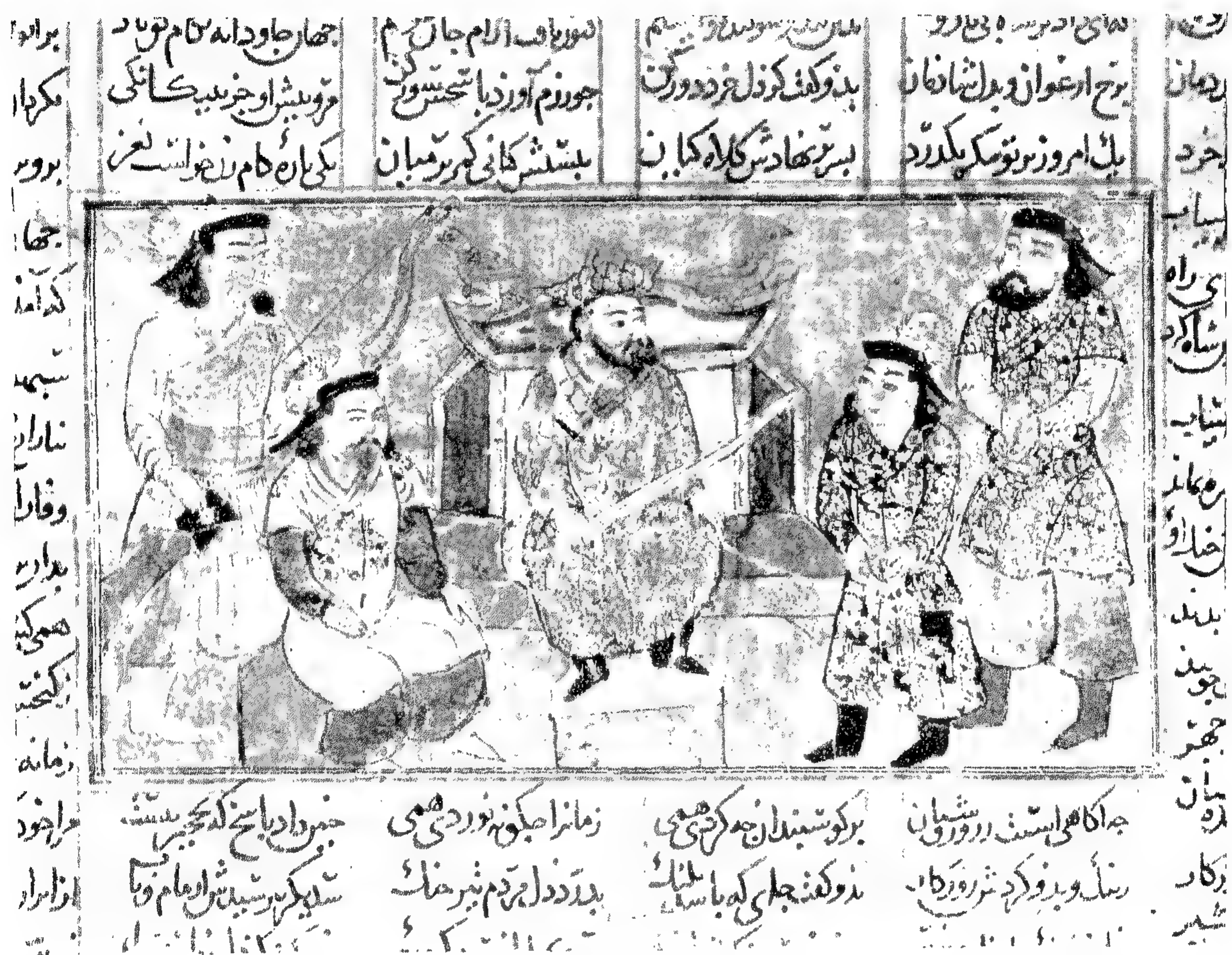


Fig. 3.—Throne Decorated with Bird Finials, in the *Shah-nameh* Miniature "Piran Presenting Khosrow to Afrasiyab." Iran, First Half of 14th Century. Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, 40.14.



Fig. 2.—Incense Burner. Metropolitan Museum of Art, Louis E. Seley Gift, 1970, 29.

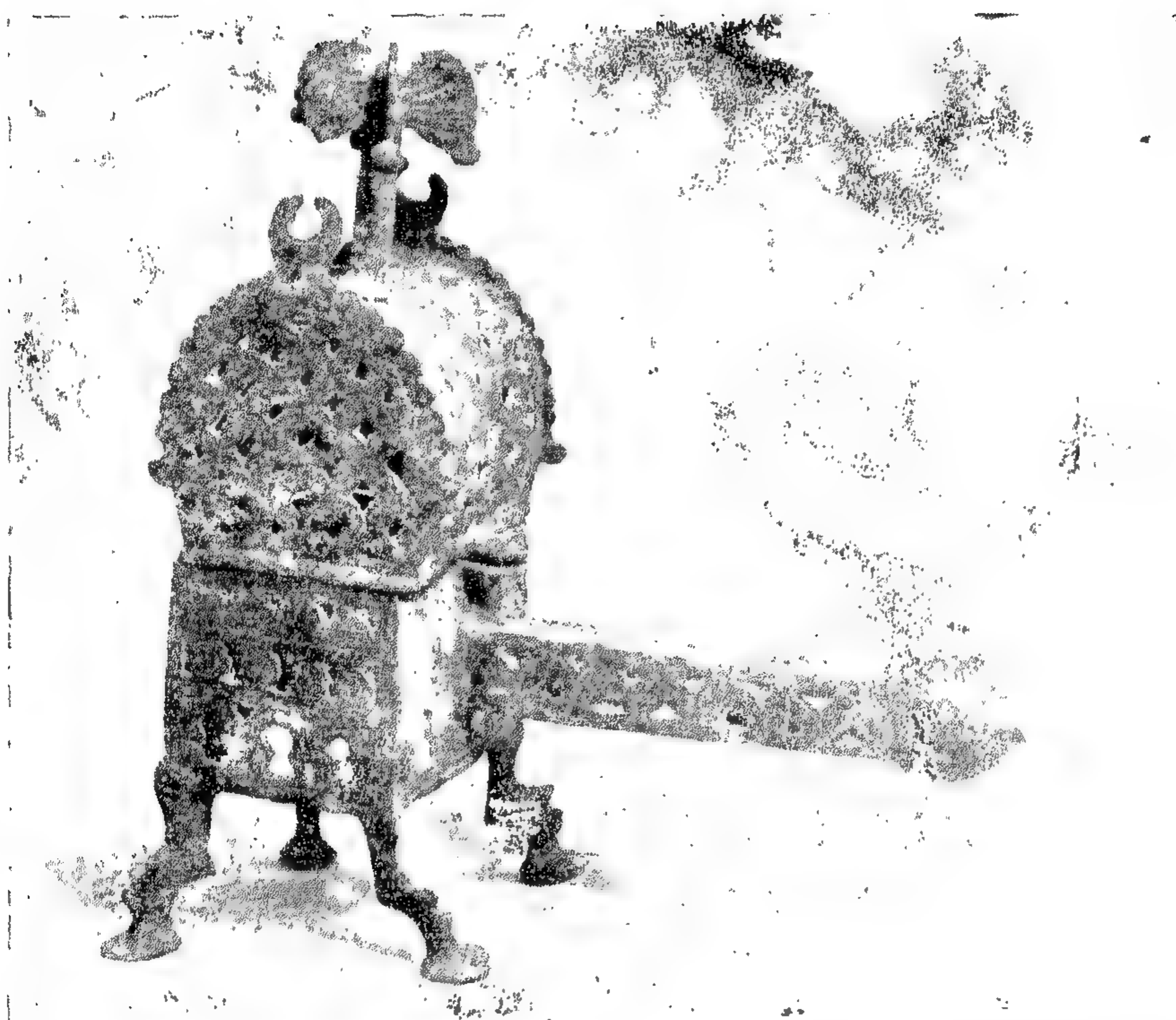


Fig. 1.—Incense Burner. Metropolitan Museum of Art, Joseph Pulitzer Bequest, 67.178.3

40. Wittkower, *Allegory and the Migration of Symbols*, Figs. 81 and 87.
41. al-Qazwīnī, *op. cit.*, vol. 2, pp. 371, last line-p. 373, line 19; Ansbacher, *op. cit.*, pp. 19-24.
42. Braunlich, *op. cit.*, pp. 146-150.
43. al-Qazwīnī, ed. F. Wustensfeld, vol. 2, p. 371 last line-p. 373, line 19; Ansbacher, *op. cit.*, pp. 19-24.
A small silver amulet case of the 11th/12 century with Kufic inscriptions, so far undeciphered/ as the piece has not yet been cleaned, has recently been acquired by the Metropolitan Museum (fig./21 A,B). It has in its center an enthroned king in low relief and below him are again 2 birds. This would also represent King Sulayman whose image was applied to make the magic implement more efficacious.
44. Wittkower, *op. cit.*, pp. 58-60; the influence of the "Romance of Alexander" is not only demonstrated in the "Iskandar-nameh" of Nizami (see Peter J. Chelkovski, *Mirror of the Invisible World. Tales from the Khamseh of Nizami*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1975) but also by that of Amir Khosrow Dihlvi (see a miniature showing "Iskandar being Lowered into the Sea in a sealed Glass Jar", from an Akbari manuscript, of circa 1595 (Metropolitan Museum of Art, No. 13.228.27).
45. These have recently been dealt with at greater length by J.M. Rogers in his exhibition catalogue *Myth and Ceremony in Islamic Painting*. London, British Museum, 1978, a publication which reached me too late to be considered here.
46. Eva Baer, "The 'Pila' of Jātiva, a Document of Secular Urban Art in Western Islam" in *Kunst des Orients*, vol. 7, 1970/71, pp. 142-166, figs. 3-7, 12 and 14.
47. This is also the opinion of Dr. Baer with regards to the "pila" of Jātiva, whose original owner she considers to have been a rich merchant (*loc. cit.*, p.166).
48. I like to thank Mrs. Carolyn Kane warmly for her help in editing this article.—Diacritical marks were given only in case of more unusual terms and names.

20. No. 57.140. Height 2-3/16 inches (5.3 cm), length 9-3/8 inches (23.8 cm), greatest width 3-1/2 inches (8.8 cm). The form "Bā Nasr" would constitute a parallel to "Bā Yazīd" (Abū Yazīd), the name of the great Iranian mystic to whom a shrine has been built in Bistām. It is possible that this object was not so much a "shoe" as a footstand (Persian: *Zīr-pā*) use in the *hammām* for the application of henna, see Grace D. Guest and Richard Ettinghausen, "The Iconography of a Kashan Luster Plate," in *Ars Orientalis*, vol. 4, 1961, p. 37.
21. *Op. cit.*, pp. 32-41.
22. Richard Ettinghausen, "The 'Wade Cup' in the Cleveland Museum of Art, its Origin and Decorations," in *Ars Orientalis*, vol. 2, 1957, pp. 345-350; 352-356; *idem*, "Further Comments on the 'Wade Cup,'" in *Ars Orientalis* vol. 3, 1959, pp. 198-200.
23. Robert Rosenblum, *Jean-Auguste-Dominique Ingres*. New York, (1967), Fig. 142.
24. Bibliothèque Nationale, Paris, Manuscrit suppl. turc 190. See Marie-Rose Séguy, *Muhammads wunderbare Reise durch Himmel und Hülle*. München, 1977, pls. 4, 6-22, 24, 26, etc. Our figure 11 has been made after plate 37.
25. Ernst Kuhnel, "Islamische Brotstempel aus Aegypten," in *Berliner Museen*, vol. 60, 1939, pp. 50-56.
26. Ettinghausen, "Originality and Conformity," pp. 89-90, pls. 17-20; *idem*, "The Covers" pp. 472-473 fig. 359 and the two endpieces.
27. No. 1978.377. Diameter 2-1/2 inches (6.4 cm).
28. The author likes to thank Mr. Manuel Keene of the Metropolitan Museum for his research on this piece and the very helpful discussions he had with him.
29. No. 69.224 Height 7-3/16 inches (18.3 cm), widest diameter 4-5/16 inches (11 cm). For the use of the shape in Sasanian times, see J. Orbeli and C. Trever, *Orfèvrerie sasanide*. Moscow-Leningrad, 1935, pls. 39-41, 44, 45; Joseph Orbeli, "Sasanian and Early Islamic Metalwork in *A Survey of Persian Art*," London and New York, 1938-39, vol. 4, pl. 216B and C. R. Ettinghausen, "A Persian Treasure," in *Art in Virginia* vol. 8, no. 1/2, 1967/8, pp. 29-41.
30. Ernst Herzfeld, *Der Wandschmuck der Bauten von Samarra und seine Ornamentik*, Berlin, 1923.
31. *Loc. cit.*, figs. 24, 25, 33, 34, 73-76, 188, 214 pls. XIV, XVI, XIX.
32. A.D.H. Bivar, *Catalogue of the Western Asiatic Seals in the British Museum. Stamp Seals. II. The Sassanian Period*, London, 1969, p. 143 : Decorated Ellipsoids (shapes II).
33. See the illustration in the *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, vol., 21, No. 2, October 1962, p. 83 where the vase is called "Sasanian, VI-VII century".
34. Friedrich Sarre-Ernst Herzfeld. *Archäologische Reise im Euphrat-und Tigris-Gebiet*, Berlin, 1911-20, vol. I, p. 160; vol. II, figs. 322-323 : vol. 3, pl. CVI, 6-7; vol. 4, pl. CXL. 3-4.
35. No. 1978. 348.2. Diameter 8-9/16 inches (22 cm).
36. The author would like to thank Dr. Pieter Meyers of the Conservation Department of the Metropolitan Museum for his expert opinion on this issue.
37. E. Bräunlich, "Drei islamische Bronzespiegel," in *Islamica*, vol. 5, 1931 pp. 141-146, with further bibliographical references to other studies on this issue. One of these, Ph. W. Schulz, "Magische Spiegel im Islam," *Mitteilungen des Stadtischen Kunstgewerbemuseums zu Leipzig*, No. 7, Dec. 1915 was not available to me. The throne verse is very often applied to mirrors (see Bräunlich, *loc. cit.*, p. 141 and 146).
38. Zakariyā b. Muhammad al-Qazwīnī, *Kosmographie*; ed. F. Wustefeld. Göttingen, 1848-49, vol. 2, p. 449, lines 2-4 with regards to monsters on the sea of az-Zanj and p. 450 lines 20-21 dealing with canine creatures in an unspecified region. All the pertinent passages dealing with monsters have been translated by Jonas Ansbacher in *Die Abschnitte über die Geister und wunderbaren Geschöpfe aus Qazwini's Kosmographie* (Diss. Erlangen). Kirchhain N.- L. 1905, pp. 31 and 36.
39. Rudolf Wittkower, *Allegory and the Migration of Symbols*. London, 1977 in his essay "Marvels of the East: a Study in the History of Monsters", pp. 46-74: (This essay was first published in the *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 5, 1942) ; see also his "Marco Polo and the Pictorial Tradition of the Marvels of the East", *ibid*, pp. 76-92, especially figs. 119, 120, 123, 125, 130 (This essay was first published in *Oriente Poliano*. Rome, 1957).

FOOTNOTES

1. S.D. Goitein, *A Mediterranean Society. The Jewish Communities in the Arab World as Portrayed in the Documents of the Cairo Geniza*. Volume I : Economic Foundations. Berkeley and Los Angeles, 1967, pp 99—100
2. L.A. Mayer, *Islamic Astrolabists and their Works*. Geneva, 1956. An unusual case, in which an astrolabist made a bronze pen case is discussed in Richard Ettinghausen, "Originality and Conformity in Islamic Art," in *Individualism and Conformity in Classical Islam*, ed. Amin Banani and Speros Vryonis, Jr. Wiesbaden, 1977, pp. 107—108, pl.46.
3. *Kitab al-Buldan*, ed. J.M. de Goeje. Leyden, 1885, p. 253, line 19 quoted in Mehmet Aga-Oglu, "About a Type of Islamic Incense Burner", in *Art Bulletin*, vol. 27, 1945, p. 29.
4. No 61.178.3. Measurements of base : greatest height, 4-7/8 inches (12.4 cm) greatest length with handle 10-1/4 inches (26 cm), greatest diameter 4 inches (10.2 cm); measurements of cover : greatest height 5-5/8 inches (14.3 cm), greatest length 3-3/4 inches (9.5 cm), greatest diameter 3-1/4 inches (9.3 cm).
5. Ernst Kuhnel, "Islamisches Rauchergerat", in *Berliner Museen*, vol. 41, 1920, col. 245, Fig. 95.
6. Aga-Oglu. *op. cit.*, Figs. 1-19; Ralph Harari, "Metalwork after the Early Islamic Period", in *A survey of Persian Art*. London and New York, 1938-39. vol. 6, pls. 1278B, 1299, 1338 and 1352. Harari illustrates also the incense burner with a square base published by Kuhnel (pl. 1278C) and in addition, zoomorphic pieces. By contrast to the round incense burners, the braziers are square (pl. 1379). both in Iran and Mamluk Egypt.
7. Richard Ettinghausen, "The Covers of the Morgan *Manaqil* Manuscript and Other Early Persian Book-bindings," in Dorothy Miner, ed., *Studies in Art and Literature for Belle da Costa Greene*. Princeton, 1954, pp. 462 and 465.
8. No. 1970.29 Height 11-1/8 inches (28.3 cm), diameter (at base) 5-15/16 inches (15.1 cm)
9. Kuhnel, *op. cit.*, Fig. 96.
10. This is also the identification given to a related piece formerly in the Heeramanneck Collection when it was exhibited in the University of Michigan Art Museum, Ann Arbor, see Oleg Grabar, *Persian Art Before and After the Mongol Conquest*. April 9-May 17, 1959, p. 53, No. 27. The lowest element of this piece is octagonal and has the same protruding ledge at the bottom.
11. No. 1972.230. Height 8-7/16 inches (21.5cm), greatest width 1-15/16 inches (5.1 cm).
12. Harari, *op. cit.*, vol. 6, pl. 1278A, where it is called an "appliqué" (?). The piece was then in the possession of M. Aaron in New York.
13. G. Migeon, *Mussulman Art. The Louvre Museum*. Paris, 1922, vol. 1, pl. 17, No. 38.
14. No. 1975.266. Greatest length 22-7/8 inches (58.1 cm), greatest width 5-1/2 inches (14 cm.)
15. See footnote 3.
16. *Treasures of Persian Art After Islam. The Mahboubian Collection*. University Art Museum, University of Texas, Austin 1970, No. 1208. There was however, a nielloed silver spoon, partially gilt, in the Harari Collection (Harari, *op. cit.*, vol. 6, pl. 1351C). In addition there is a set of several such silver spoons in a private German collection. They are in their present state very thin and seem too fragile to hold food.
17. No. 1978.378. Length 8-1/2 inches (21.6 cm), greatest width 1-7/8 inches (4.7 cm).
18. Ernst Herzfeld, "Damascus: Studies in Architecture II," in *Ars Islamica* vol. 10, 1943, p. 45, Fig. 17.
19. *Idem*, *Die Malerien von Samarra*. Berlin, 1927, pls. XLVIII-XLIX; see also *idem*, "Damascus", p. 45, n. 46.

with volute finials to his right and left. The two birds shown on either side of the King's head may well be the birds usually placed on top of the throne (fig. 3) but they have here become detached from their usual supports. Quite possibly they may also represent the *hudhud* or hoopoe, King Sulayman's messenger. While in Islamic folklore--as also indicated by al-Qazwini's account--Sulayman appears as the most likely candidate for the role of the enthroned ruler, another possibility would be Iskander (Alexander the Great) who was thought to exert similar powers, and as such was described and pictured in the Western world⁴⁴).

The third element in the composition, the animal tamer at the bottom of the composition, may then be interpreted as a more ordinary human counterpart of the all-powerful king on top as he, too, exerts unusual power over the uncontrolled, unbridled elements of the non-human world, but, of course, in a more limited fashion.

There exists other evidence in Islamic art of this strange menacing world created by the dread of the unknown and the belief in the fantastic world⁴⁵. These objects and paintings usually show the means to control the threat of make it innocuous by pertinent imagery, the invocation of Qur'anic texts or astrological and magic formulas. But there is hardly another representation which rendered these sub-Islamic concepts as vividly and as directly as the artisan who followed the wishes of the owner of the large mirror in the Metropolitan Museum.

There remains only the question of the region where the piece might have been made and that of the dating. Judging from the general style and workmanship, the latter might well be the thirteenth century. More difficult is the question of its geographical origin. The "ribbed" stylized folds of the garments, most clearly visible in figures 4 and 5 on the left and to a lesser degree on other figures (although sometimes indicating the bone structure) has its parallel in the so-called "pila" (or basin) of Jativa of the 11th century (before 1086)⁴⁶. But this may be mere coincidence, as the mirror has otherwise no obvious Hispano-Moresque features. What seems evident is that the country concerned may have been on the periphery of the Islamic world such as Anatolia or Central Asia and, that in view of the popular aspect of the decoration, it may reflect a conservative tendency⁴⁷. This is implied by the simplicity of the composition, a certain primitiveness in the stylistic rendering, and the unabashed and extensive expression of folkloristic beliefs, none of which would have occurred in this manner in contemporary works of Iranian, Syrian or Egyptian origin. I would not dare to be too specific at this time which region produced this piece, especially as our knowledge of the popular arts is still very meager. However, of the possible choices, Anatolia seems to be the most likely one⁴⁸.

The relief decoration in a circular band is without doubt the most surprising aspect, and one wonders at first whether the mirror is really an Islamic piece or even genuine. Yet the incised Qur'anic verse in fine Naskhi script on the glossy side (rendering Sura II, verse 255--the Throne Verse-- and starting to the left of the suspension hole) puts all doubts to rest. Like many other mirrors, this piece, too, had been inscribed for magic purposes on the reflecting side³⁷, although unlike some others, most of the polished surface had been preserved so that it could be still used for its original function. There are in addition two short inscriptions on the edge, written in unidentified alphabets, and so far undeciphered (fig. 19A, B). They may very well be fictitious letters thought to be increasing the magic efficacy as is known from other mirrors.

The decoration on the back consists of three themes; on top, below the suspension hole, is a seated king; on the left side of the mirror are seven standing figures with human bodies, partially endowed with zoomorphic features, while on the right side are six creatures with the same characteristics; finally at the bottom, is a small, erect man holding two leashed quadrupeds, one of them winged, on his raised arms. To my knowledge this is a unique composition in Islamic art and in view of its curious aspect requires further discussion.

It seems best to start with the second most startling iconographic element. Here it will be noted at once that in the left group the third figure from the seated king has a canine head (though it is possible that it could be interpreted as porcine), wings and it probably also has only a single leg and a tail, the fourth figure has a leonine head and a tail, and the fifth, an avian head, a single leg and a tail. The second figure may also have animal ears (if they are not a feature of his cap), a tail and possibly a single leg, while the sixth seems to have horns and a tail. On the right side, the third figure has two avian heads on separate, long necks growing out of the torso and the fourth is endowed with bovine horns. These thirteen figures are evidently meant to represent either monstrous people from remote Eastern countries and islands, demons, or other fiendish creatures. At least one of them seems to occur twice in the lengthy account of strange people in the "*Ajā'ib al-makhlūqāt*" (the Wonders of Creation)" of al-Qazwini (died (1283), namely, once with just the heads of dogs (fig. 20) and in a second short account, with the same kind of heads and wings as well with which according to the Persian author, they fly from tree to tree³⁸. This cosmographer reports on many other strange beings, although none of them quite matches the individual zoomorphic figures on the mirror.

Oddly enough, with the exception of the creature with a canine head, none of the other twelve bizarre figures parallel the images of the "Marvels of the East" (based on descriptions of such authors as al-Qazwini) which captured the imagination of the medieval west, and found their visual expression in medieval manuscripts, capitals and even church sculptures³⁹. The closest to European renditions is the figure on the right with its double necks and heads, only in the West these would be human⁴⁰ while on the mirror they are avian. A second group of such monsters is, according to al-Qazwini, the devils and jinns which on Gabriel's behest were called before King Sulayman to submit to his wishes⁴¹. These are animal-headed and the heads of horses, mules and lions are mentioned in the text. Of these only the lion-headed jinn occurs on the mirror, although others of the same general category are also to be found on it. The humans may, by the company they keep, still be regarded as representing supernatural beings, such as *jinns*, *ghuls*, devils, etc.

It should be recalled in this context that the most common type of decoration on Islamic mirrors found in various sizes and weights in many places within the heartland of Islam (between Isfahan in the East, Egypt in the West, Istanbul and southern Russia in the North), portray two sphinxes⁴². They are, therefore, again creatures with mixed, human and animal features and, as in the Metropolitan piece, many of these mirrors contained Qur'anic verses and/or magic formulas on the plain, polished side

On the basis of these findings one is fully entitled to identify these unusual creatures as products of folkloristic beliefs of Muslim people. This also makes it possible to recognize King Sulayman as the most likely person pictured as the enthroned ruler, since it was he who exerted control over the strange host assembled around him⁴³. He is portrayed holding a goblet in his left hand, and his throne is summarily rendered by the slender upright posts

in this manuscript although it would be strange to find the Arab Prophet clothed in the Near Eastern manner but shod with foreign outlandish footgear. However, even if it should be proven that these shoes were a foreign fashion they would have been acceptable wear because, as the bronze shoe in the Metropolitan Museum indicates, a similar high platform shoe existed at an earlier date in the Near East.

There are ceramic bread stamps from Egypt²⁵ and stone molds from Egypt and Iran for making jewelry and decorating leather work²⁶. But there are hardly any metal stamps preserved- indeed, the bronze one illustrated here (fig. 12) may possibly be unique- and none of the other types have such deep intaglio depressions. The piece deserves therefore to be included in this series of unusual metal work²⁷.

On the undecorated back of the round stamp is a handle consisting of a pierced, truncated half cube (cuboctahedron) while the interior is decorated with a standing peacock framed by a simple, squat Kufic inscription with a few wedge-shaped endings on the hastae; it states- starting to the left of the raised tail: *Baraka min Allāh li' Abd Allāh(i)bn Ish(ā)q*-(Blessing from Allah to Abdallah ibn Ishaq²⁸). Who this person was and for what particular purpose he used the stamp remains a mystery. In any case the severe stylization of the bird and the archaic character of the letters indicate an early date, possibly the 9th century; the piece comes from Iran, and was most probably made there.

Turning to metal objects with uncommon *decoration*, the first piece to be considered is a silver vase of a shape well known from Sasanian times (fig. 13)²⁹. Its overall ornamentation, in the beveled style, is simpler than the stucco dadoes of 9th century Samarra where this type of decoration was first extensively used³⁰. It occurs also on wooden panels and on stone carvings³¹ but has apparently not been discussed so far in metal work. In this instance, the units of the surface decoration created by the repoussé technique consist of two comma-shaped elements framing a convex disc, the only gilded part of the design; the latter element is topped by a pentagonal interstitial pattern which has a crown-like aspect. The immediate source of this abstract form of ornamentation in this particular technique is apparently not either the late Antique or Central Asian Turkish arts, as hitherto assumed. Rather it is to be found in the geographically and chronologically more closely related Sasanian carvings, especially those found on the rims of seal rings. These were carved in the same technique, although, in view of the narrow space available with a more restricted repertory (fig. 14).³² The technique was, however, occasionally sparsely used on silver vessels as another vase attributed to the Sasanian period indicates (fig. 15)³³. The more ambitiously conceived pattern on the Metropolitan piece under discussion seems to imply that it has to be placed chronologically between the Sasanian and Samarra periods. Another Islamic group would be a series of capitals, said to come from one of the palaces of Harun al-Rashid in Raqqa where this caliph resided from 180 H./A.D. 796 to 193 H./A.D. 809 (fig. 16). They have nearly the complexity of patterns found in the dadoes of the 9th century Abbasid capital on the Tigris³⁴).

The final object to be discussed is unusual not only for its extraordinary decoration but also for its shape (figs. 17-18). It has the general appearance of an Islamic mirror (Persian: *ayeneh*, Arabic: *mir'āt* showing both a polished, glossy side and a decorated back³⁵. It is, however, much larger than the common variety, which distinguishes it from the main group with an established range of standard sizes. However, as the mirror appears today, it belongs neither to the one-handled variety of Egyptian-Classical origin, nor to the models derived from the Chinese type with a pierced knob in the center of the back to which a silk cord was applied. No knob remains on the undecorated circular area; however, a technical examination has indicated that a knob might very well have been originally *soldered* there. This technique itself is unusual as the knob and mirror were usually cast as one piece and it is also uncommon that the knob covered most of the central area. This element was later removed as the scarred surface implies³⁶. A small hole along the edge makes it clear that the mirror could also have been hung on a vertical plane, either by means of a nail or a looped string.

boy of about 10 or 11 years who is performing this welcoming rite which would imply, it seems, offering a guest the warmth of the hearth (fig. 8). The local explanation (in Teheran) states (according to Mrs. Grey) that by blowing on the incense sprinkled on the coals, the visitor is protected from the evil eye. If this ceremony, though now only rarely followed, should be the appropriate one for this utensil, the sharp frontal edge of the shovel could easily gather the coals and the ignoble material (rather than silver) its sturdy construction and long handle would also make sense. The movable round knob might then have been used to hold a wooden element so that the heated shovel could be carried in bare hands.

Although Ibn al-Faqih specially mentions the early production of metal spoons (*mala'iq*) in Hamadan¹⁵), the best known spoons of Iran are the elaborately carved wooden ones of the 19th century¹⁶). The chased bronze piece (Persian: *qāshoq*) (fig. 9) is therefore a rare object¹⁷. Functionally it combines a slightly concave and pointed scoop with a long spearlike unit at the other end, most suitable to pick up a nice morsel of meat. Along the edge of the spoon is a typical sequence of six animals pursuing each other on an arabesque ground--there are five quadrupeds and a bird--while a large bird with a raised tail is placed in the center. There are two small and one large circular units with arabesque designs on the long stem which is also decorated with a lengthy cable pattern. The motif of animals in file, usually showing either hunting or being hunted, is of Hellenistic origin¹⁸, and though frequently used in Islamic art since the Samarra period¹⁹), a weakening of the tradition is evident from the inclusion of a stationary bird in combination with running quadrupeds. In their rendition on the spoon the bird and animals are typically Seljuq, and the object is most likely from the end of the 12th century or the beginning of the 13th century.

An entirely different type of object is a rare if not unique, bronze clog made, according to a chased inscription of simple Kufic letters ending in wedge-shaped elements by one Bā Naṣr (Abu Naṣr) in Iran in the late 11th or 12th century (figs. 10A-C)²⁰. Its surface is flat but near the tip is a hole with a diameter of less than 1/4 of an inch (or about 1/2 cm) close to the right side, possibly indicating that a lug or other fastening element was inserted between the first two toes and thus making the shoe the left one. There are also semicircular extensions on the right and left of the "sole" which have small holes and could therefore have served to tie a cord around the instep, if a thong was not fastened there to cover the foot in conjunction with the frontal hole. Besides more simple ornaments, such as two discs filled with small roundels and framing cable patterns, the piece presents more elaborate features: in front are two confronted birds with an arabesque design enclosed by a leaf form between them; on the left they are bordered by a vertical arrangement of stylized leaves or flowers set within heart and lozenge-shaped units, and on their right by a braided Kufic inscription turned vertically, reading *al-yumn li-sa (hibihi)* ("happiness to its owner"). More unusual are two horses placed on a stylized floral ground found on the sides of the front part; one of these carried a stirrup on a short strap and a leaf configuration at the place where one would expect to see a rider, while between the legs of the second animal a bird, turning its long neck back on itself, is found. It is difficult to establish whether these designs are purely decorative or had a specific meaning, as no similar pieces are known. In any case the horse had a seigneurial connotation²¹), while the bird as well as the discs were associated with the sun²²).

High "platform" shoes related to the one by Bā Naṣr are known from the 19th and 20th century. They were then made of wood and often inlaid with mother-of-pearl, bone and even ivory. They were used in the *hammām* (Persian: *germābeh*), and a painting by J.L. Gérôme of such a bath scene in Brussa (now in the Hermitage)-fanciful and erotic as it may be with regards to the figural aspect²³--seems to bear out this function. Recently a color facsimile edition of the *Mir'aj-nameh* manuscript, written and illustrated in Herat in 840 H. (1436 A.D.) now in the Bibliotheque Nationale, has presented the missing link between the early medieval and more recent examples²⁴). In many of its miniatures the Prophet Muhammad is shown not with slippers or boots as one would expect but with an "elevated" shoe composed of a flat sole placed on two risers, one near the toes and the other near the heel (fig. 11). This unusual construction could possibly be a Far Eastern importation, like other Chinese elements

would have become invisible. A second difficulty would be the horizontal, projecting bottom ledge which would make little sense for the suggested function and even be a disturbing factor. Finally, in representations of finials on tent or throne posts, the crowning figure of a bird, animal or even angel is much larger than the bird on this bronze object (figs. 3-5).

The perforations and projecting ledge would, however, have a definite purpose if one regarded this bronze as an incense burner or rather its top part to be placed over a lower circular support. Most dome-shaped tops of the usual round type of incense burner—indeed already found in a Coptic version—have a slightly projecting ledge at the bottom to make a tighter join with the lower part; also the early ones, both Coptic and Islamic, are topped by a small bird while the later ones are crowned by two small globular shapes. In this respect the general character of the piece in the Metropolitan Museum would fit into the usual *Formenwelt* of this type of utensil, although it seems more likely that in view of the wide, projecting ledge, the lower part was originally placed on a tray. The Berlin Museum owns a parallel which, though of a different structure, follows the general principle⁹. In this instance the surviving part of the object consists of a low foot in the shape of a truncated cone, while the upper vase-shaped element tapers to a very narrow opening (in which a finial may or may not have been placed). The Berlin piece also has simple holes in its eleven facets to let the smoke escape. Kuhnel assumed it to have served as the upper section of an incense burner and attributed it to Iran and dated it to about 1000. In view of all these features which relate the New York object to other incense burners, it may very well be regarded as the upper part of such an implement.¹⁰

The Metropolitan Museum owns, however, a once gilded, bronze object which may have served as a finial, although the specific context in which it was used remains a mystery¹¹ (fig. 6). It consists of the figure of a bird set on top of a solidly cast ribbed shaft. The bird is highly stylized, as shown by the spiral form of its eye and head, the leaf shape of its arabesque-filled wing and the parallel ridges indicating the tail feathers. It is perched on an open lyre-shaped configuration which links it to the shaft decorated at the bottom with the same X-shaped design found at the lower end of the upper unit. Whether this piece topped an object or was applied to the surface of another article, or was possibly an individual scepter or sign of office is unknown. No other piece of this type has been seen by me, but it must have had some special significance as it was gilded (as a few traces of gold indicate) and only viewed frontally, since the back of the bird is hollow and that of the shaft and flat undecorated. There seems little doubt that it is Iranian, as already assumed by Ralph Harari in *A Survey of Persian Art*¹². The high degree of stylization implies a rather early date, possibly the late 11th century or the first of the 12th century at the latest.

Another unusual object of which only one other parallel piece is known¹³ is a bronze shovel made in Iran in the 12th century¹⁴ (fig. 7A, B). Its pentagonal "scoop" with curved edges has a stellar interlace within a circle in the center and in its four corners simpler interlaces set in triangles. Along the front border is a Kufic inscription stating "al-yumn wa l-baraka wa" ("happiness and blessing and ..."), while the word *lillah*, also in Kufic, occurs on the triangular joint with the handle. This long shaft has two round knobs, one near the shovel part, and the other closer to the end which is decorated with a conical finial capped by a small ball. Between the two round knobs is a sliding ring, whose specific purpose is not readily evident.

Since it is still customary in Iran to serve the ever popular pilou with a long-handled round silver shovel, the same function has been assumed for the Metropolitan bronze object. The different shape of the scoop would simply represent an earlier fashion. On the other hand, the great length and the weight of the object would make it rather unwieldy to manipulate; if the suggested function is correct the shovel would most likely not have been used in a private home for everyday meals, but reserved for banquets with many guests in attendance.

There is, however, the possibility of another original use. Mrs. Abby Grey of St. Paul (Minnesota) has told me of an Iranian custom where a visitor is greeted with a modern Iranian "dustpan" shovel of burning coals. She has even kindly shown me a photograph of a young

There is no doubt about the original use of the first piece to be discussed as its general structure readily reveals it as an incense burner (Persian *'udsuz*, *bukhurdān*, Arabic, *mijmara*) (fig. 1).⁴ However, in many respects it is unusual, if not unique. To begin with the lower part is square, topped by a cover roughly having the shape of a barrel vault, although this unit sags toward the center, giving it a saddle-like appearance. The square bottom unit is rare. Only one of the various incense burners analyzed by Ernst Kuhnel in the first study of this category has such a base.⁵ All the other pieces discussed by him, Mehmet Aga-Oglu or those illustrated in *A Survey of Persian Art* are round.⁶ As far as I know there are no parallels for the structural and decorative aspects of the cover. Secondly, the contrast between the two major sections is so striking that one wonders at first glance whether-- in spite of certain architectural relationships in both units--they really belong together. Could they be disparate parts which happen to fit together which were simply combined by an astute antique dealer? In this connection it will be noted that the bottom register of the base consists of three open windows with horseshoe arches resting on squat columns. This register is topped by a series of four solid circles and finally by a band of triangles with hatched edges, and in both instances the interstices between the motifs are pierced. Nothing of this sort appears on the cover. Instead the cover shows an openwork design of four-petalled rosettes with an open center; this arrangement can also be read as a circular pattern with a hollow center, similar to those found on Chinese coins. The richness and small scale of the pierced work is underlined by a series of triangular units along the lateral ridges of the roof which are crowned by a crescent. The decorative exuberance is further stressed by the finial with six winglike projections with pearls at the lower tips, three of them now lost, surmounting the center of the barrel vault. However, there are features connecting both units. The pointed oval shapes created by the overlapping circles forming the main quadripartite rosette pattern of the top also appear in the combination of two on one side of the handle attached to the lower part. Further proof that the two sections belong together is indicated by the horseshoe-shaped arches of the niches in the lower part and the "roofline," of the upper section. Finally in both parts a framing border composed of a simple wavy design between two straight lines is found. The seemingly different structure of the two major parts is echoed in another part of the incense burner as there are different designs on the right and left sides of the handle. Thus, diversity is a consistent stylistic feature probably indicating that structure and ornamentation were not yet standardized. This same diversity is also seen on the covers of tooled Iranian bookbindings of the late thirteenth and fourteenth centuries.⁷

While there is little doubt that the incense burner dates from the twelfth century, there is great uncertainty about its geographic origin. Here the unusual character of the structure and decoration, varied as they are, provide little help. The only parallels with another well-established piece are the square bottom with a long rectangular handle ending in a finial, and the peculiar, near-zoomorphic feet. Both features occur on an incense burner in the Berlin Museum, which is generally accepted as twelfth century Iranian. On the other hand, the horseshoe arch which occurs in both sections is an uncommon Iranian feature, and the general decorative exuberance of the piece uncharacteristic of that country. In view of its specific arch form a Spanish production has been tentatively suggested by Marilyn Jenkins, and though one could sense an acceptance of diverse elements in this Muslim outpost, such an attribution rests on evidence too meager to be conclusive. This piece represents a case for which one awaits further not yet recognized or still undiscovered clues to establish a fully convincing provenance.

The next object to be discussed has been attributed to 12th century Iran (fig. 2). It has been called a finial as it is hollow and could have been placed on top of a pole, used to support a tent, for instance, or as one of rear uprights of a throne.⁸ Indeed the same sequence of globular forms of diminishing size crowns the tops of minarets. This would speak for a similar function elsewhere, although in this case the object to be decorated would, because of the bird figure on top, have to be a secular one. While such a decorative function is possible, there are three considerations which speak against it. First there is the reticulation which appears in the background of the interlace patterns on all three globular elements. This particular elaboration would have been lost on top of a high structure, especially as one would have to assume that the lowest unit would have capped a pole so that the perforations

MEDIEVAL ISLAMIC METAL OBJECTS OF UNUSUAL SHAPES AND DECORATIONS IN THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART

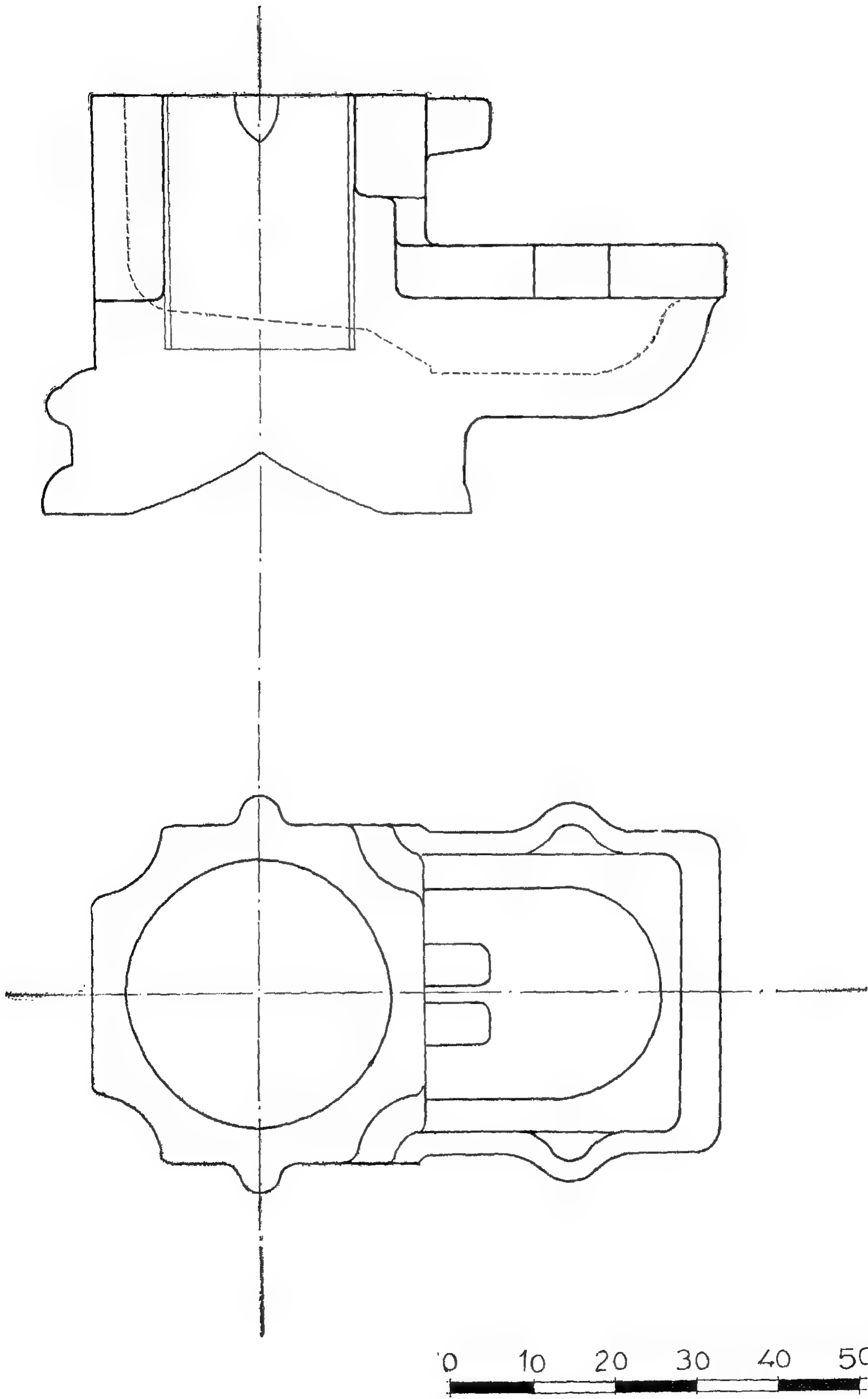
By

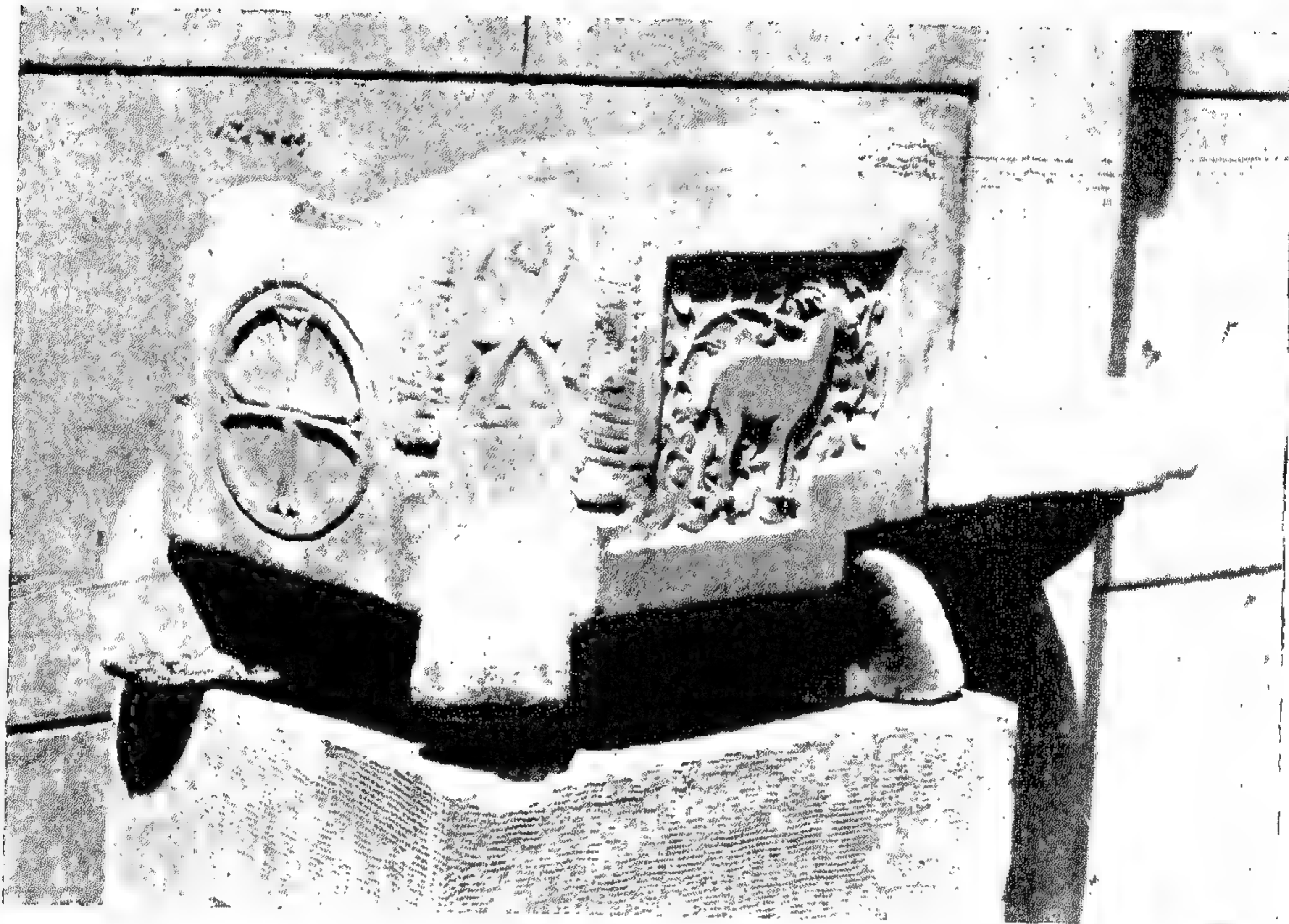
Richard Ettinghausen

The following study is written to honor one of the world's leading and richest collections of Islamic art, the Museum of Islamic Art in Cairo, on the occasion of the seventy-fifth anniversary of its founding in 1903. From its noble Egyptian heritage this splendid institution has been able to gather abundant material in the most diverse media. It has further extended this brilliant assemblage with outstanding examples of the arts of other Muslim countries. In this fashion it has brought together vast treasures of artifacts of wood, ceramics, glass and stone ; it also owns a highly varied collection of metalwork. In view of the limited space available, a number of important but still little known pieces in this particular medium was selected for discussion of their noteworthy aspects.

Any student of Islamic art will be quickly struck by a fact which is rarely referred to in pertinent books and articles. Even in times of the flowering of the crafts, only a very limited number of standardized shapes was produced; there were ranges of size, modification of proportions and of secondary details, however, and decorations were applied which likewise followed the well-established themes and formulas characteristic for the various periods. On the other hand one has also to consider another striking fact established by the Geniza research of Professor S.D. Goitein. He has shown that in the Fatimid and Ayyubid periods (late 10th to the middle of the 13th century) a very far-reaching degree of specialization had taken place as there were at least 265 manual occupations, primarily involved with the arts and crafts in the Mediterranean area and especially in Egypt, that is many more than in ancient Rome (1). This scholar mentions specifically the craftsmen who made crystal, gold and silver kohl sticks, leather bottles, wickerwork baskets, bells, water jugs and porcelain-like dishes as well as dye specialists, particularly for textiles, who produced crimson, purple, vermillion, indigo, as well as the colors of saffron and sumac. Although there is as yet-- with the possible exception of astrolabists 2) no clear evidence available that objects for specific purposes and even less so objects of unusual shapes were made by craftsmen specializing in these categories, one can at least assume the possibility in view of the specific organization of the handicrafts. Indeed, the following statement of the early 10th century geographer Ibn al-Faqih seems to suggest such an arrangement : The people of Hamadan are particularly skilled in the manufacture of (metal) mirrors (*marāyā*), spoons (*malā' iq*), incense burners (*majāmir*) and gilded kettle drums (*tubāl*)³⁾.,. Only by specialization would it have been possible to achieve such a reputation for specific products.

Be that as it may, to establish the full range of artistic potentialities within a craft, it is necessary to go beyond the investigation of the normal, staple production and to explore the uncommon. What were the more unusual objects which reveal both artistic elaborations and the special character of the utensils made for very specific purposes ? This category within the field of metalwork will be examined by citing such metalwork now in the Metropolitan Museum of Art. The series deals first with objects of well-established function, but of unusual shape which differ from pieces of a more customary aspect and then proceeds to types which are rare, if not unique. It will not always be possible to be definite about the original purpose of certain items or, in some cases, about the country of its origin. To round out the picture, two objects will be added which, though of well-known shapes, offer uncommon decorations.





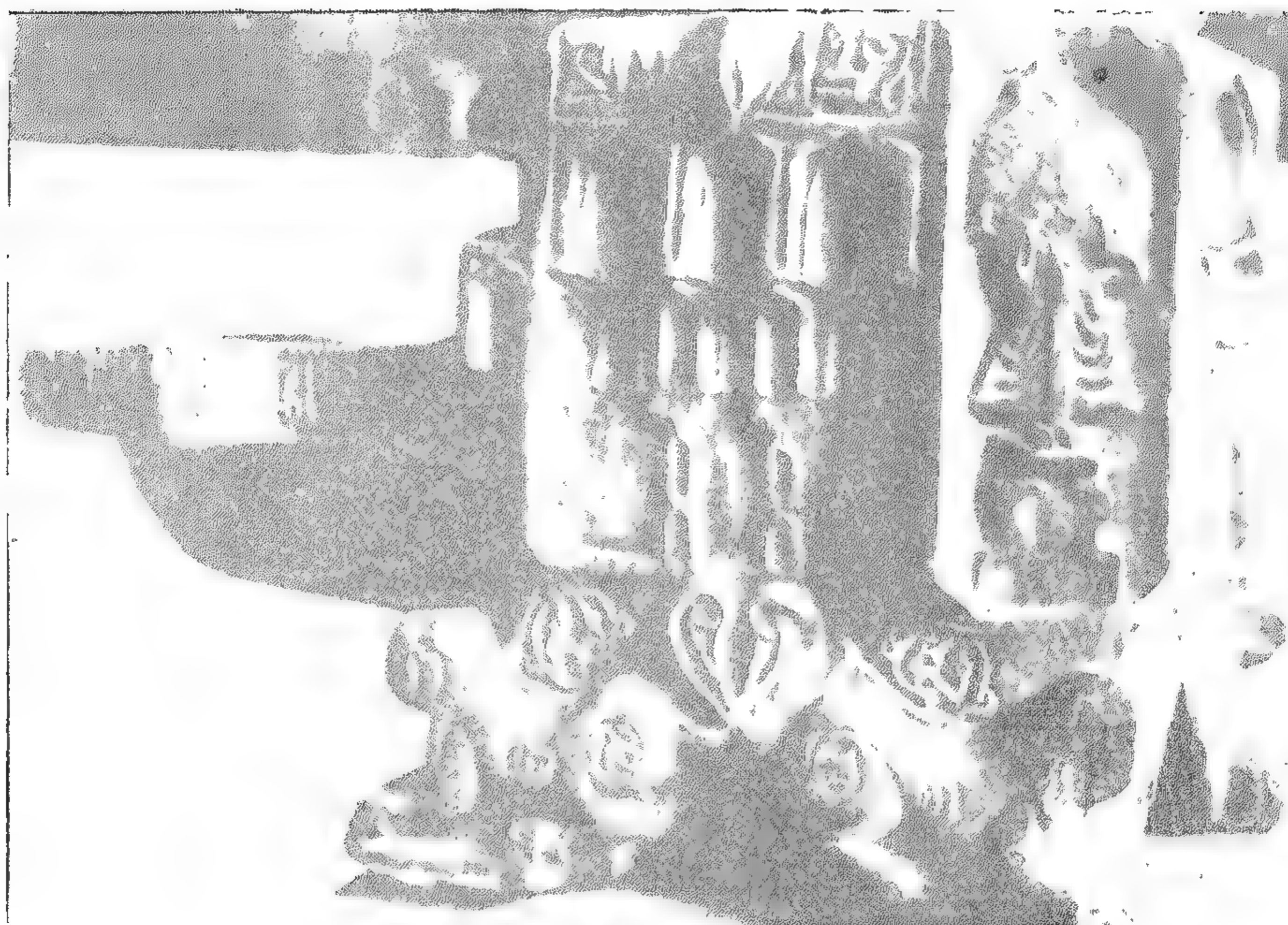
Pl. XIII B—Coptic Museum



Pl. XII—Gayer Anderson's Museum, inv. No. 32



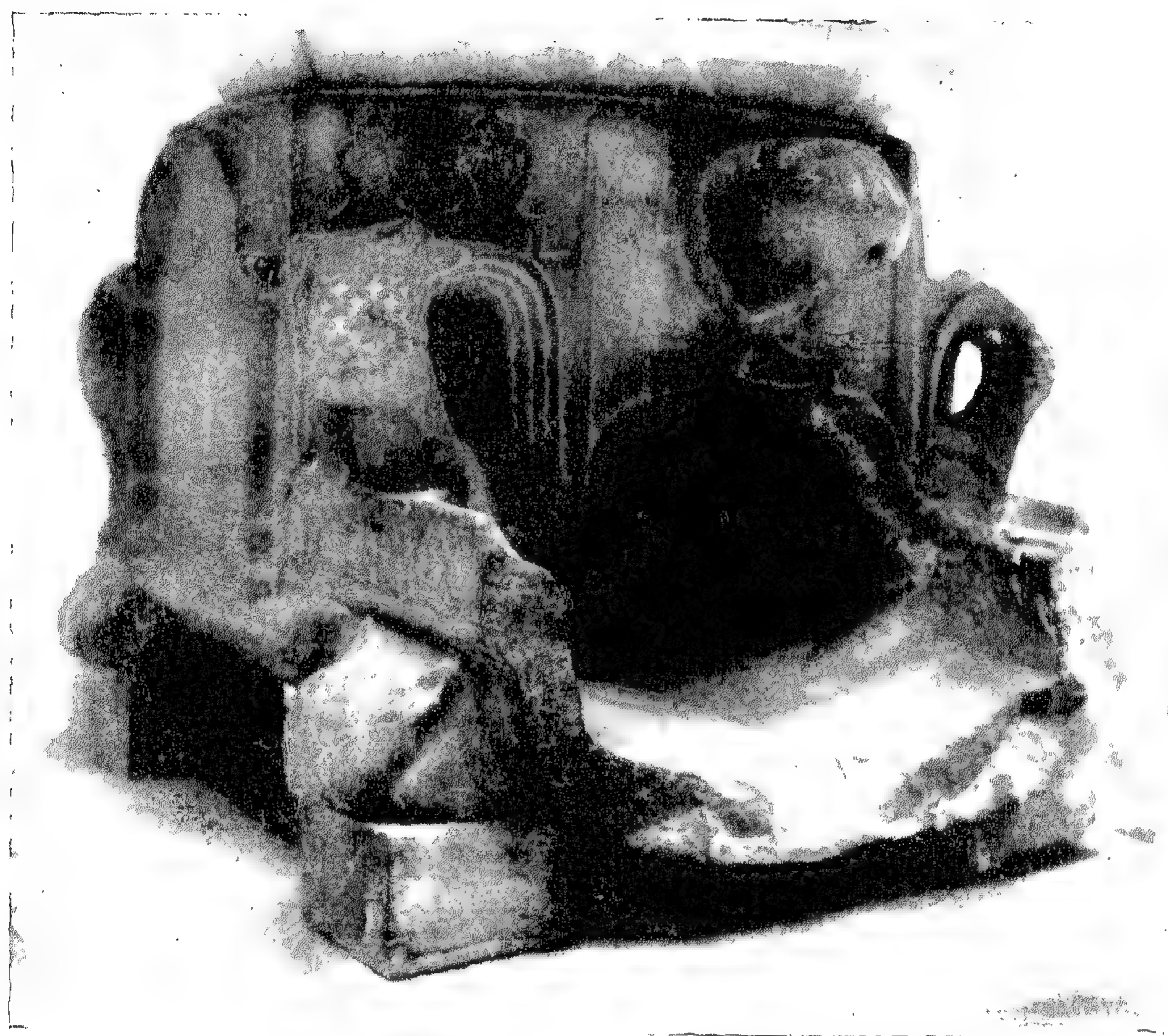
Pl. XIII A—Coptic Museum



Pl. X—Museum of Islamic Art, inv. No. 4328



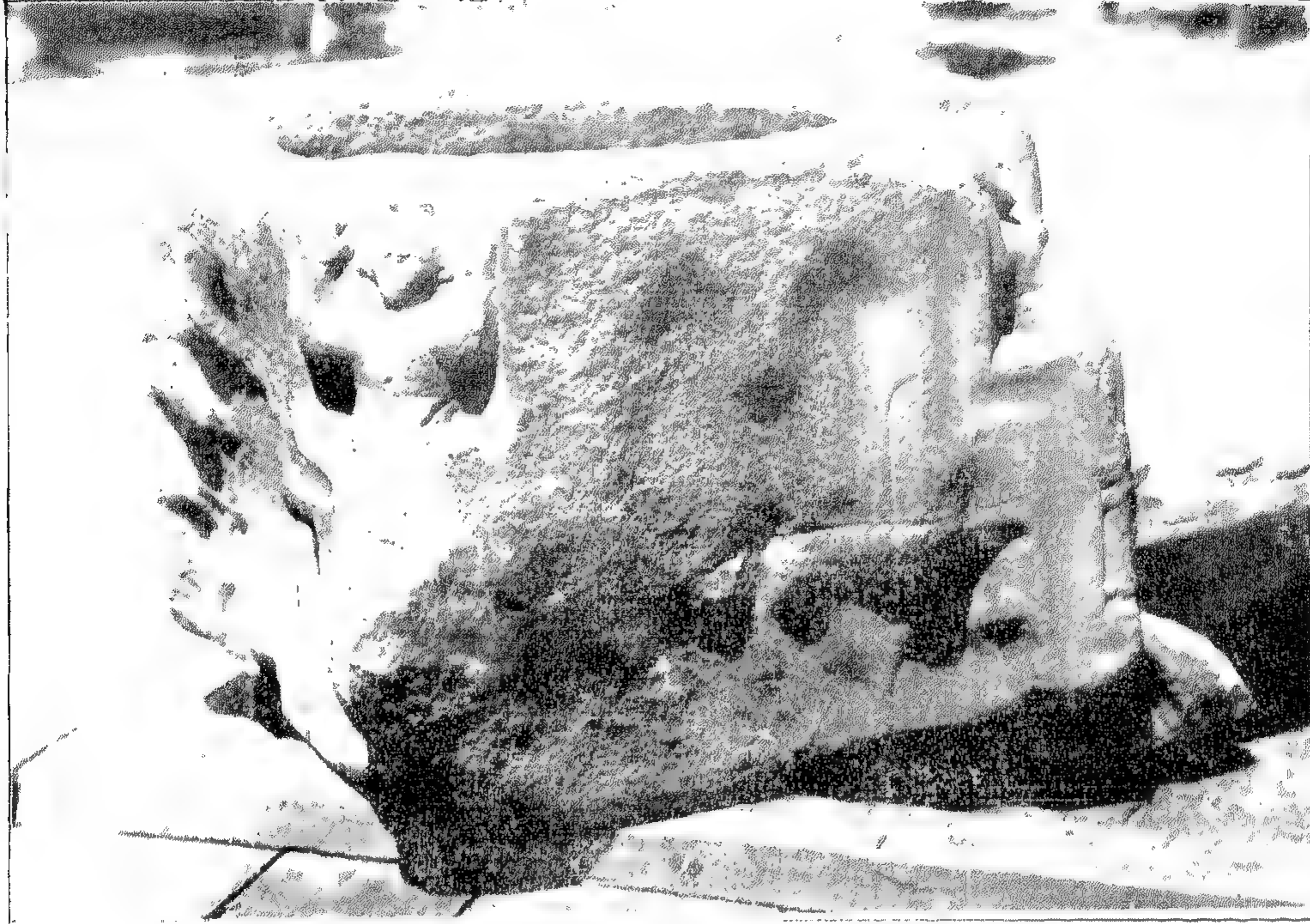
Pl. XI—Museum of Islamic Art, inv. No. 4328



Pl. IX—Museum of Islamic Art, inv. No. 2671



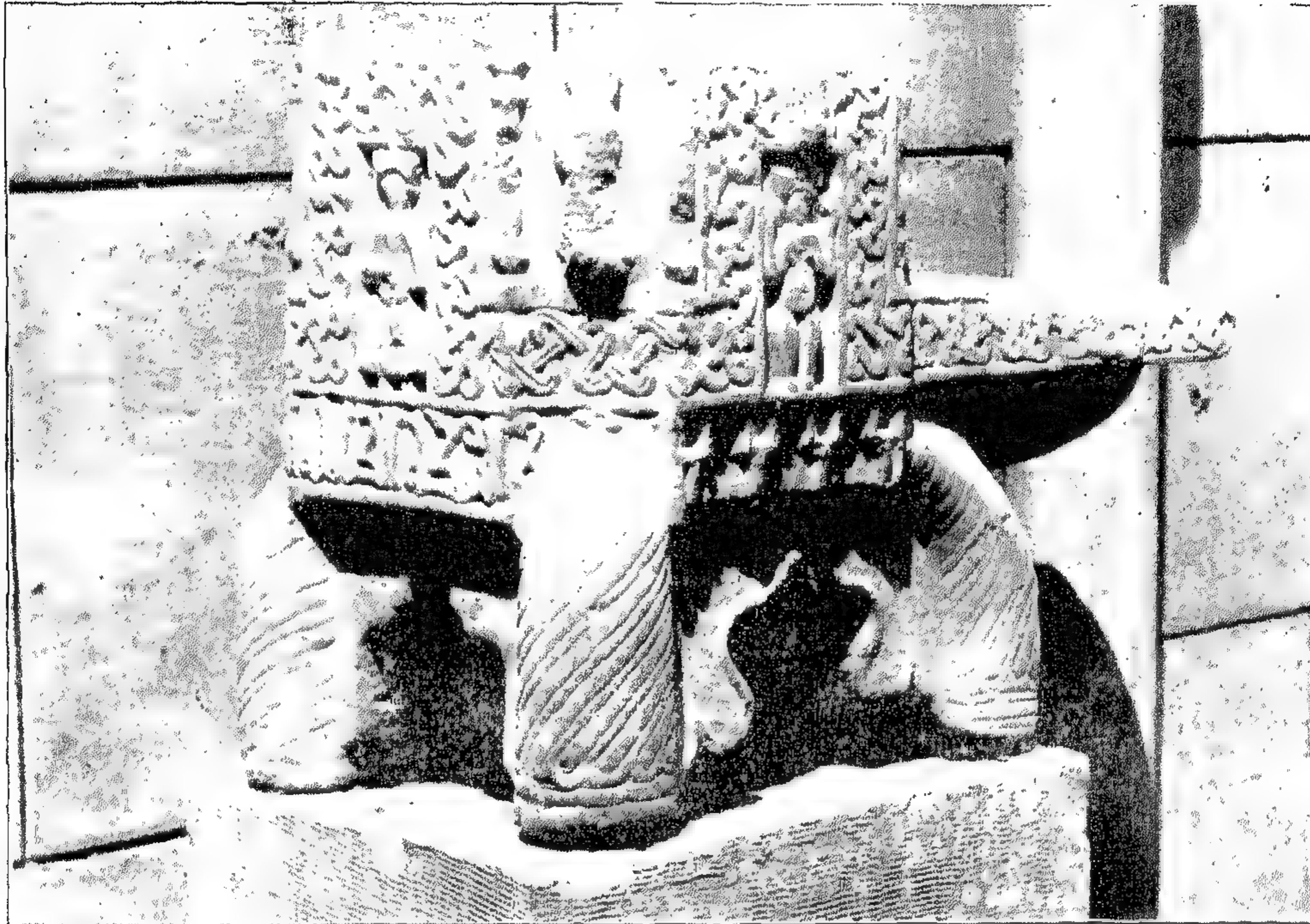
Pl. VIII—Museum of Islamic Art, inv. No. 105



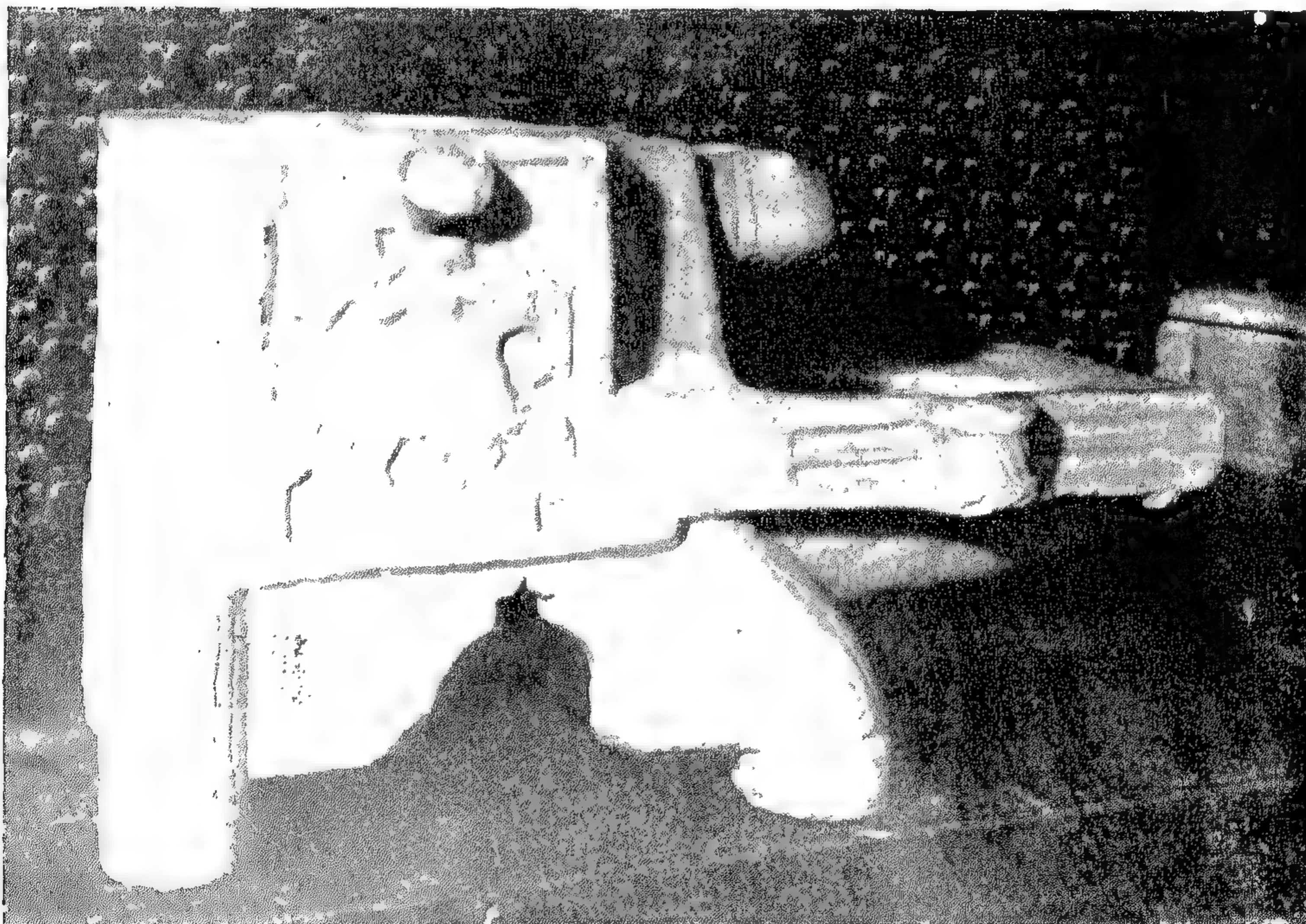
Pl. V^f—Coptic Museum, inv. No. 3090



Pl. VII—Museum of Islamic Art, inv. No. 104



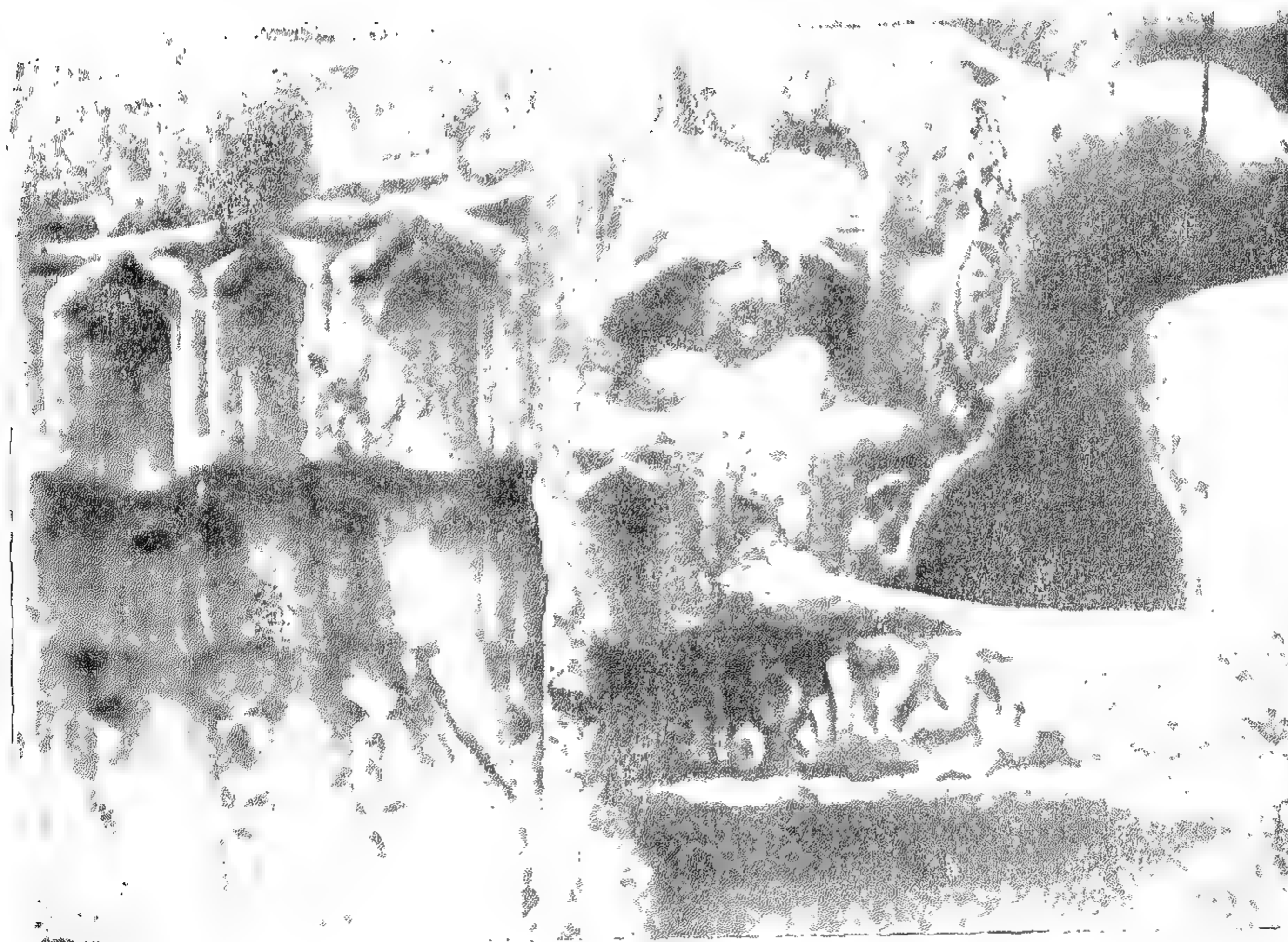
Pl. IV—Coptic Museum inv. No. 3775



Pl. V—Coptic Museum inv. No. 3776



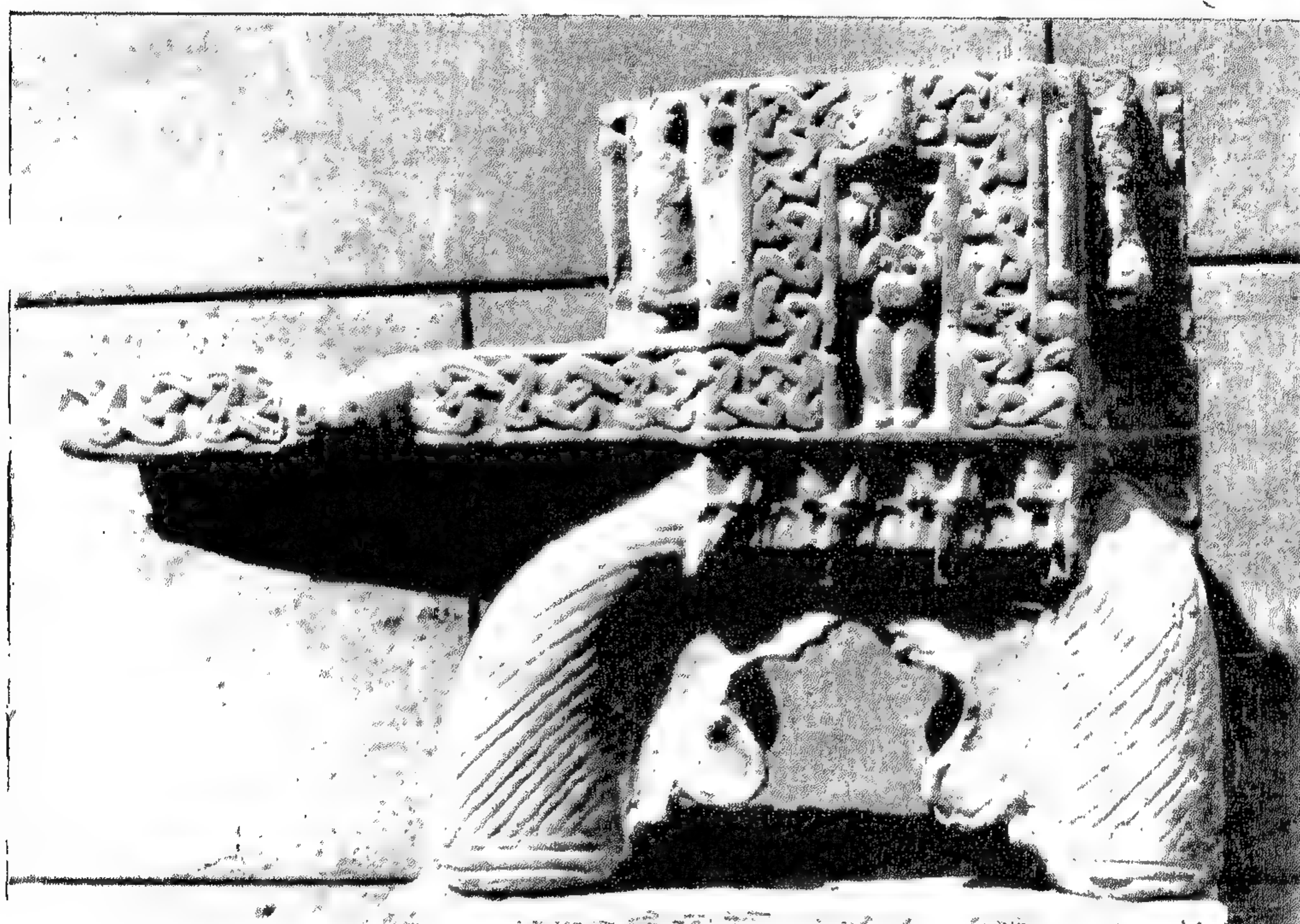
Pl. II B—Museum of Islamic Art inv. No. 6410



Pl. III—Museum of Islamic Art inv. No. 4328



P1 II A—Museum of Islamic Art inv. No. 6410



Pl. I—Coptic Museum inv. No. 3775

6. This type of arch which first appears in Samarra in al-Gawsaq al-Khāqāni occurs in Egypt on the Bab Zuwayla (*Index* No. 199 485/1092) and on the windows of the drum of the mausoleum of Badr al-Gamālī (*Index* No. 511, 487/1094) and the mashad of Sayyida Ruqaya (*Index* No. 273, 527/1133). It occurs also on the drum of the Ottoman mosque of Sinan in Būlāq (*Index* No. 349, 979/1571).
7. Yaḥia al-Shābihi (*Index* No. 285 C. 545/1150) is the last extant Fatimid dome.
8. For example, keel arches at the Azhar Mosque (*Index* No. 97) dating from al-Āmir's restoration C. 519/1125 and stilted domes such as that of Sayyida Ruqayya 527/1133 and that of Yaḥiya al-Shābihi 545/1150.
9. Earliest extant loops occur on the dome of Tātar al-Higāziyya (*Index* No. 36 348-761/1348-1360) and twisted ribbing on the domes of Ulgāy al-Yūsufī (*Index* No. 131 774/1373) and Āytamush al-Bagāsi (*Index* No. 250, 785/1383).
10. The Islamic Museum Inventory Nos. 6410, 4328 and in The Coptic Museum an extremely elaborate *kilga*, (Inventory No. 3775).
11. There are three of this kind, one in the Islamic Art Museum Inventory No. 14097, one in the Coptic Museum Inventory No. 3776, and another in the director's room of the Coptic Museum.
12. Islamic Museum Cairo, (Inventory Nos. 104, 105 respectively.)
13. Occasionally one or two heads of gazelles. Bosses with lion heads rarely appear on the sides.
14. Perhaps of Sassanian origin, it appears also in Ummayyad Spain. An ivory piece in the Islamic Museum (Inventory No. 15622) showing a ruler with two lions below his feet, was ascribed to the Fatimid Period in the *Catalogue of the Exhibition of Islamic Art in Egypt 969-1517* p. 45 pl. 5a.
15. Published in the *Catalogue of the Exhibition of Islamic Art in Egypt 969-1517* pp. 199-200.
16. Gayer Anderson Museum in Cairo (Inventory No. 32).
17. Basil Gray, *Persian Painting* (Skira, Geneve, 1961) 38-39. Kalila wa Dimna: Tabriz, 13-601374. folio II verso, Istanbul, Bibliothèque de l'Université Palais Yildiz F. 1422.
18. A unique *kilga* in the Coptic Museum bears a lion, a gazelle and crosses on three sides, Pls. XIII A, B. (the *kilga* bears no number and is located in the inner courtyard of the Museum).
19. But according to endowment deeds, mosques and madrasas had water jars placed in a recess behind a wooden screen, with an air-shaft above, the whole called *mazmala* located in the entrance corridor of the building. In every living unit, however, there was a recess for water jars called *bayt azyar* in the entrance vestibule of the unit.

date : "five hundred seventy or ninety" *Hijra* /1175-1194 A.D. (15). *Kufi* continued to be used in the Ayyubid Period for Qur'anic inscriptions on objects and probably votive inscriptions also. Dr. Abd al-Ra'uf Ali Yusuf justly remarks that the votive formula *al-'izz al-da'im* (everlasting glory) which appears in *kūfi* on *kilgas* does not become common until the Ayyubid Period. Besides the votive formulae a repeated *al—mulk* /power (to understand *al-Mulk li'Allah* / Power is God's) or *al-yumn* / prosperity, both in *kūfi* occur on *kilgas* also.

From the architectural elements as well as the figural representations is inclined to believe that the extant *kilgas* range from the Fatimid to the late Mamluk Period (perhaps some are even Ottoman), those bearing fantastic animals probably date from the Fatimid Period. Figural representations disappear, though not completely, in 14th-century Cairo and are replaced by foliate designs and archways bearing scalloped conches (16) PL.XII.

Kilgas are typically Cairene objects which are not found elsewhere. Although a comparatively large number has reached us, in view of the scarcity of marble in the medieval period these must have been costly items (even the plain ones), ordered by wealthy people. They were probably used in reception rooms as well as in private apartments and *hammams*, those bearing nudes probably intended for the latter.

A miniature (though from Tabriz) (17) shows a jar evidently for water, on a square stand in a recess in a bedroom. However, the four sides of *kilgas* are equally decorated which suggests that they were meant to be seen from every angle. In any case, *kilgas* were more likely intended for secular buildings than for religious ones and used by both Copts and Muslims (18). Perhaps later, in the Ottoman Period, extant ones were used in mosques, hence the obliterated figural representations (19).

— In spite of all we know about *kilgas*, there is much more to be discovered.

NOTES

Index is for the *Index to Muhammedan Monument in Cairo : appearing on the special 1:5000 maps of Cairo* (Survey of Egypt 1951).

1. According to Dr. Husayn Mugib al-Miṣri, the word *kilga* is a colloquial word particular to Egypt unknown elsewhere. It is composed of *kil* : clay, silt or mud and the word *gah* : place ; both words are Turkish of Persian origin. *Kilga* refers to a place where mud accumulates therefore the *zir*. However, it is used to designate both the *zir* and its stand. The word *kilga* does not appear in historical sources, but Arab historians very rarely mention what was of common use. For *kil* and *gah*, Muḥammad 'Alī al-Unsi al-Bayrūtī's Turkish-Arabic dictionary, *al-darari al-lami'at fi muntakhabāt al-lughat*, written in 1320/1902 pp. 464, 193 also Muḥammad Althoungi's Persian Arabic, Golden dictionary (Beirut) pp. 507, 225.
2. Several methods were used for purifying the water ; the most common was by dropping apricot pits in the *zir*.
3. There is a variety of stone jar-stands in the Coptic Museum of different shapes, either plain or poorly carved.
4. Historical sources relate that for special occasions, eg. the opening of a religious construction, fountains were filled with sweetened lemon juice and offered to the guests in *tasas*/bowls. *Tasas* were used for drinking water, Ibn Abi al-Surur, (d. 1087/1677), *al-qawl al-muqtadab* (Cairo 1962) p. 65, perhaps ladles were used also.
5. Islamic Art Museum Cairo, two tiny marble ones : Inventory Nos. 18672, 18674 and two light green glazed pottery ones, Inventory Nos. 18680, 18681.

However, the most important element for dating a number of *kilgas* is the stalactites. Stalactites on *kilgas* are invariably angular. The earliest extant angular stalactites on a Cairene monument, are those on the Aqmar Mosque (index no. 33) 519/1125 and those of the transitional zone of the dome over the *mihrab* of Yahya al-Shabihi 545/1150 (7). However, angular forms and profiles must have evolved in the late Fatimid Period since all Ayyubid alveoles and stalactites are angular (8).

Other decorative elements such as plaiting, beading, chevrons, and interlacing mouldings are also used on *kilgas*. Chevrons are usually found on the inclined surface between the square part and the projecting basin indicating the trickling of the water from one part to the other. Foliate decoration is extremely rare.

The heavy bulging legs are often ribbed. The ribs form loops at their bases. A richly decorated *kilga* in the Coptic Museum (Inv. No. 3775) even has twisted ribbing on the legs. Ribbing is common on Cairene domes throughout the Islamic Period as well as on domes of *minbars* and other finials. However, loops at the base of the ribs appear on domes in the mid-14th century, and twisted ribbing occurs on only two domes dating from the late Bahri Mamluk Period (9).

The figural and animal representations:

Figures are usually placed on the corners, occasionally on the sides. Many have been obliterated, probably when *kilgas* changed place or ownership. The figures are nudes, guards, riders and orant worshippers.

Nudes and guards are often found on the same *kilga*, the nudes on the front corners towards the projecting basin or inside the archway hands raised, and the guards on the rear side, holding their swords pointed downwards with both hands, which suggests a well-guarded harem (10) PLS. II A, B, XIII, XIV. The mounted figure (11) PL.V, is probably an emir leaving for the hunt with a falcon on his arm. There are only two *kilgas* with gazelles and one with heads of gazelles. There are no court scenes, games, dancers, musicians or revelling scenes represented on *kilgas*.

The worshippers are naked seated figures with hands raised, a non-Muslim worshipping position. A *kilga* in the Coptic Museum (Inv. No. 3090) PL.VI, bears this type of figure. Two are wearing *qalansuwas*/a pointed cap, and each of the two others carries a cross on his head. Neither the cap nor the seated position is Coptic, but the position of the hands can be. Also Coptic are the two fishes on the rim of the basin.

The fantastic animals are harpies, eagles, winged felines, and strange looking winged creatures. Two *kilgas* in the Islamic Art Museum Cairo bear two adossed winged felines looking back at each other. Another *kilga* bears two adossed harpies (12). PL. VII, VIII. The occurrence of fantastic animals on various Fatimid and Ayyubid objects was probably not merely decorative, but of a rather remote fetishistic origin similar to such votive inscriptions as *baraka kāmila, al-‘izz al-dāim*, (Perfect blessing - everlasting glory).

Above the opening between the two section there are usually one or two projecting rather worn heads of lions or felines (13). It is strange indeed that in Islamic art lions and felines are often connected with water, in particular with fountains, while the dislike of these animals for water is well known. A plausible suggestion might be that this is intended to show these fierce animals subdued, similar to representations of lions carrying the ruler's throne or under his feet (14). There is one *kilga* in the Islamic Museum, (Inv. No. 2671) PL. IX, which has carved out lion heads for legs and another (Inv. No. 4328) PL. X, lions couchant.

Inscriptions and dating :

Inscriptions on *kilgas* are extremely rare. These are invariably in *kufi* and run around the rim of the projecting basin and the top of the square section. A *kilga* in the Islamic Art Museum Cairo (Inv. No. 4328). PL. XI, bears the traditional votive formulae and part of a

CLEAR FRESH WATER IN MEDIEVAL CAIRENE HOUSES

By

Laila Ali Ibrahim

The curiously-shaped marble objects now known as *Kilag* or *kilgat* (singular *kilga*) (1) were used as jar stands and at the same time as basins for clear fresh water.

The type of water jar intended for these stands was probably the unglazed pottery jar commonly known as *zir* (plural *azyar*). It is often mentioned in historical sources as well as in medieval *waqf* documents and is still in use in villages all over Egypt. It has a rounded or pointed bottom and is placed on a stand of wood, stone, or other material. Since the *zir* is low-fire *porous* unglazed pottery, it cools the water inside it by evaporation. It also provides clear drinking water. The water which filters through its bottom is collected in a recipient placed beneath it. This was particularly important during the Nile flood in the summer time in Egypt (2).

A *kilga* is carved out of a single block of marble (probably sawn Roman columns) (3). It consists of two sections: a square part with chamfered corners which supports the *zir*, and a slightly elongated projecting basin in front, the bottom of which is slightly lower than the square part. An opening connects the two sections: thus the water which filters from the bottom of the *zir* reaches the projecting basin where marks of wear by *tasa* (pl. *tasat*) bowls still show (4). The square part stands on four bulging legs. The size of *kilgas* varies, but there seem to be two more or less standard sizes. For the large size the normal height of the square part is between 40-50 cm, width 35-40 cm; the projection of the basin is either the same or a few centimeters less than its width which is about 30-35 cm. But the opening for the *zir* is almost the same (29-32 cm) on all large *kilgas*. This suggests that the *zir* which fitted in was the standard type still in use at the present time. The smaller size *kilgas* are less elaborate. There are even tiny glazed pottery ones, most probably toys (5).

The decoration;

The carved decoration on *kilgas* is particularly interesting in that it consists of architectural elements and a few figural representations. Inscriptions are extremely rare. A more detailed study of the different elements may help to date these curious objects.

The square, or rarely octagonal, part was presumably intended to represent a construction - a house, a *qa--a*, a *hammam*, - hence the architectural elements. The two sides usually represent an *archway* (of various types). Less elaborate *kilgas* have a column on the side instead, or merely an interlacing moulding. The arch is usually flanked by one or two engaged columns. Columns are also used on the chamfered corners and on the rear panels, and their capitals are invariably bell-shaped. The front of the basin is usually rectangular (occasionally semi-circular) and its interior is rounded, with small semi-circles inside the front corners similar to those on fountains. The opening between the two sections as well as between the legs is always a tricusped arch.

The chamfered corners bear either a figure or, more often, a lobed Samarra arch (6). The latter is a common decorative element used for upper windows and niches from the Fatimid period to the early Ottoman Period.

CONTENTS

	<i>Page</i>
1— Laila Ali Ibrahim : Clear fresh water in Medieval Cairene houses	1
2— Richard Ettinghausen : Medieval Islamic metal objects of unusual shapes and decorations in the Metropolitan Museum of Art.	27
3— Marilyn Jenkins : New evidence for the history and provenance of the so-called pisa Griffin	79

FOREWORD

Issuing an Islamic review was a vague idea that appeared in the last eight years, without any practical steps, till in 1978, I argued the matter with Mr. Abd el Raouf Ali Youssef Director of the Museum of Islamic Art. We agreed to issue it under the title of "Islamic Archaeological Studies". Mr. Victor Girgis acting as President of the Organization at that time, accepted, and thus we began to prepare for the first issue,

As the 75th anniversary of the Museum falls with the same year I found it suitable to concecrate a part of this volume to the history of the Museum and its personnel.

Then I preferred to issue this part separately as supplement No. I.

Thanks to all who participates in this supplement by any material or information.

The Review of Islamic Archaeological Studies" deals with all that concerns Islamic history as well as archaeology in its wide concept (i.e. Excavations. conservation, restoration, etc . . .)

Thus all who are excavating in Egypt are obliged to present their reports to this periodical. Consequently studies relating to this period are welcomed.

I wish all success and continuity to this periodical and thanks to all who contributes in.

Cairo 3 / 1 / 1979.

Dr. DIA' ABOU GHAZI

Directress General of Museums Service

Editorial Board

Dr. Dia Abu Ghazi	<i>Directress General Museums Service</i>
Abd al-Ra'uf Ali Yousuf	<i>Director General Museum of Islamic Art</i>
Mahmoud Saleh al-Hadidi	<i>Director General Service of Islamic and Coptic Antiquities</i>
Shafik Abd al-Kadir	<i>Director, General Centre of Islamic and Coptic Antiquities Documentation</i>

Secretary :

Farouk Sadik Asker. *Deputy Dinector Museum of Islamic Art*

Correspondence Should be Sent to the Secretary :

**Museum of Islamic Art
Ahmed Maher Square, Bab al- Khalq
Cairo — Egypt**

ARAB REPUBLIC OF EGYPT
EGYPTIAN ORGANISATION OF ANTIQUITIES
MUSEUMS SERVICE

Islamic Archaeological Studies

VOL. 1, 1978



CAIRO
General Organization
for Government Printing Offices
1982

ARAB REPUBLIC OF EGYPT
EGYPTIAN ORGANISATION OF ANTIQUITIES
MUSEUMS SERVICE

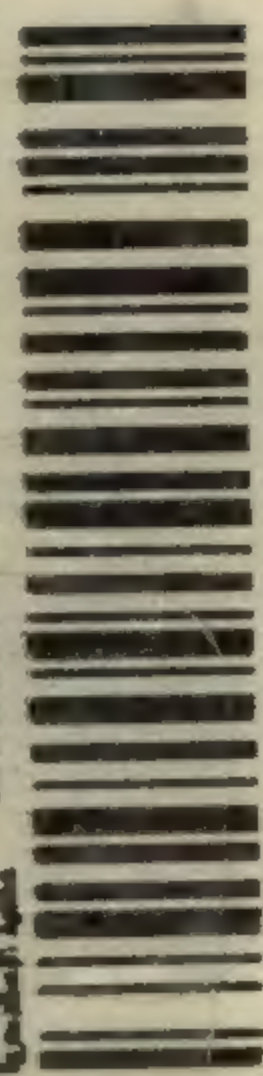
Islamic Archaeological Studies

VOL. 1, 1978



CAIRO
General Organization
for Government Printing Offices
1982

Bibliotheca Alexandrina



0528093